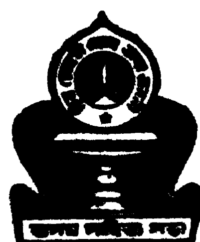
অসমৰ ওজাপালি

শ্ৰীনবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা



অসম সাহিত্য সভা

ASAMAR OJAPĀLI : A systematic study on the *ojāpāli*, a living and colourful traditional performing art form of Assam, written by Dr. Nabin Chandra Sarma, M. A. Ph. D., Reader, Department of Folklore Research, Gauhati University and published by Satish Chandra Chaudhury, General Secretary, Assam Sahitya Sabha, Chandra Kanta Handique Bhawan, Jorhat, 1991, Price Rs. Twenty only.

অসমৰ ওজাপালি

লেখক
শ্ৰীনবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা

প্ৰকাশক :
শ্ৰীসতীশ চন্দ্ৰ চৌধুৰী
প্ৰধান সম্পাদক
অসম সাহিত্য সভা
চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন
যোৰহাট-১

প্ৰথম প্ৰকাশ : জানুৱাৰী, ১৯৯১

ছপাসংখ্যা : এঘাৰশ

প্ৰচ্ছদ পট : শ্ৰীধনঞ্জয় শৰ্মা

মূল্য : বিশ টকা

ছপাশাল
পূৰ্বদেশ মুদ্ৰণ :
বিহাবাৰী, গুৱাহাটী-৮

উছৰ্গা



আন্তৰ্জাতিক খ্যাতিসম্পন্ন পণ্ডিত, প্ৰথিতযশা সাহিত্যিক, অসম সাহিত্য সভাৰ প্ৰাক্তন সভাপতি, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অৱসৰপ্ৰাপ্ত জৱাহৰলাল নেহৰু প্ৰফেছৰ, প্ৰাচ্যতত্ত্ববিদ্, কলা-নিষ্ণাত, শিক্ষাগুৰু ডক্টৰ মহেশ্বৰ নেওগদেৱৰ কৰকমলত ভক্তিৰে।

প্ৰধান সম্পাদকৰ এষাৰ

অসমৰ ওজাপালি শীৰ্ষক গ্ৰন্থখন শিলং কলা পৰিষদ স্মাৰক বক্তৃতাৰ ফলস্বৰূপেই প্ৰকাশ কৰি উলিওৱা হৈছে। শিলঙৰপৰা অসমৰ ৰাজধানী গুৱাহাটীলৈ স্থানান্তৰিত হোৱাৰ পিছত 'শিলং কলা পৰিষদ'ৰ কাম-কাজ প্ৰায় অচল হয়। ১৯৮২ চনত এই পৰিষদৰ সভাপতি শ্ৰীৰাম গোস্বামীদেৱে এই অনুষ্ঠানৰ দহহেজাৰ আঠশ ছিয়ানব্বৈ টকা পঁচিশ পইচাৰ সমূদায় পুঁজি অসমৰ শিল্প-সাহিত্য-সংস্কৃতি সম্পৰ্কে বক্তৃতা, আলোচনা চক্ৰ, ৰচনা প্ৰতিযোগিতা আদিৰ আয়োজন কৰিবলৈ আৰু সম্ভৱ হ'লে গ্ৰন্থ আদি প্ৰকাশ কৰিবলৈ অসম সাহিত্য সভাক দান দিয়াৰ কথা অৱগত কৰে। ১৯৮২ চনৰ বাইশ আগষ্ট তাৰিখে সভাৰ কাৰ্যনিৰ্বাহক সমিতিয়ে এই দান গ্ৰহণ কৰি উক্ত পুঁজি স্থায়ীভাৱে জমা ৰাখিবলৈ আৰু ইয়াৰ সুদেৰে 'শিলং কলা পৰিষদ'ৰ ইচ্ছানুসৰি ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰে। সেই সময়ৰেপৰা অসম সাহিত্য সভাই 'শিলং কলা পৰিষদ স্মাৰক বক্তৃতা'ৰ অনুষ্ঠান কৰি আহিছে।

১৯৮৮-৮৯ চনৰ স্মাৰক বক্তৃতাৰ অনুষ্ঠান ১৯৮৯ চনৰ ৩ চেপ্তেম্বৰ তাৰিখে বৰপেটা সাহিত্য সভা আৰু বৰপেটা জিলা সাহিত্য সভাৰ উদ্যোগত তথা সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়, অসমৰ সহযোগত 'অসমৰ ওজাপালি' শীৰ্ষক বক্তৃতা বৰপেটাত প্ৰদান কৰে গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ লোক-সংস্কৃতি বিভাগৰ অধ্যাপক ড° নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাদেৱে। সভাৰ পৰম্পৰা অনুসৰি স্মাৰক বক্তৃতাটি গ্ৰন্থ আকাৰে প্ৰকাশ কৰাৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়। প্ৰস্তুত গ্ৰন্থখন উক্ত স্মাৰক বক্তৃতা অনুষ্ঠানৰ ফলশ্ৰুতি।

ড° শৰ্মাদেৱে স্মাৰক বক্তৃতাৰ আধাৰত গ্ৰন্থখনি প্ৰস্তুত কৰাই নহয় প্ৰকাশৰ অন্যান্য দিশৰ লগতে আহিকাকত শুধৰাইও সহযোগ আগবঢ়াইছে। সেয়ে সভাৰ হকে তেখেতলৈ গভীৰ কৃতজ্ঞতা জনালোঁ। এই ক্ষেত্ৰত সহযোগ আগবঢ়োৱা বাবে প্ৰাক্তন সহকাৰী সম্পাদকত্ৰয় ক্ৰমে সৰ্বশ্ৰী মহেশচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য, পৱন বৰদলৈ তথা বিজন গোস্বামী আৰু বেটুপাতৰ শিল্পী শ্ৰীধনঞ্জয় শৰ্মালৈও কৃতজ্ঞতা যাচিলোঁ।

গ্ৰন্থখনিৰ বিচাৰৰ ভাৰ সহৃদয় পাঠক সমাজলৈ আগবঢ়ালোঁ। ছপা কাৰ্য অতি কম সময়ৰ ভিতৰতে সম্পূৰ্ণ কৰি দিয়া বাবে গুৱাহাটীৰ পূৰ্বদেশ মুদ্ৰণৰ স্বত্বাধিকাৰী তথা কৰ্মীবৃন্দলৈ কৃতজ্ঞতা ৰ'ল।

॥ চিৰচেনেহী মোৰ ভাষা জননী ॥

জানুৱাৰী, ১৯৯১ চন
চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন
যোৰহাট—৭৮৫০০১

শ্ৰীসতীশ চন্দ্ৰ চৌধুৰী
প্ৰধান সম্পাদক
অসম সাহিত্য সভা

অৱতৰণিকা

সৰ্বভাৰতীয় কথকতা আৰু প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপৰ সংগীত পৰম্পৰাৰ বিশিষ্ট ধাৰক আৰু বাহক ওজাপালি, অসমৰ এক শক্তিশালী তথা জীৱন্ত আনুষ্ঠেয় কলা-ৰীতি। অৰ্ধনাটকীয় উপাদান বিশিষ্ট এইবিধ পৰিৱেশ্য কলাৰ সংযুতি নিৰ্মিত হৈছে শাস্ত্ৰীয় অথবা মাৰ্গীয় সংগীত আৰু দেশী বা লোক সংগীতৰ সুসমন্বয়ৰ সংযোগত। সংগীত গীত-নৃত্য আৰু বাদ্যৰ সমন্বয়। ওজাপালিৰ বিভিন্ন ৰূপতো এই তিনিও বিধৰে অৰ্থাৎ গীত-নৃত্য আৰু বাদ্যৰ স্থিতি লক্ষ্য কৰিব পাৰি। এইকালৰপৰা ওজাপালিত সংগীতৰ বৈশিষ্ট্যও বৰ্তমান। দ্বিতীয়তে, নৃত্যৰ পৰিসীমাই অভিনয়কো সামৰে। ওজাপালিৰ সংযুতিত আভিনয়িক সমলৰ ভূমিকাও তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ, যাৰদ্বাৰা গীতৰ প্ৰাসংগিক সমলে লাভ কৰে চাক্ষুষ ৰূপ। তৃতীয়তে, ওজাপালিয়ে ৰাগ-ৰাগিণী আৰু সুৰৰ সহায়ত গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। চতুৰ্থতে, এইবিধ পৰিৱেশ্য কলাত তাল, ঢোল, নেপুৰ আদি বাদ্যযন্ত্ৰও সংগত কৰা হয়।

ধৰ্মীয় অনুষংগত ওজাপালিৰ জন্ম। মন্দিৰৰ লগত জড়িত ওজাপালি পৰিৱেশ্য কলা-ৰীতিয়ে এঘৰীয়া আৰু সামূহিকভাৱে উদ্‌যাপিত পূজা-পাৰ্বণ, সভা-মেলা আদিতো অপৰিহাৰ্য্য অংগ ৰূপে প্ৰকাৰ্য্য সাধন কৰি আহিছে। বাসুদেৱ-পূজা, জাগৰ-পূজা, মনসা-বিষহৰী-পদ্মা-বৰমাণী আদি বিভিন্ন পূজা-উপাসনা-পদ্ধতিৰ প্ৰমাণীকৰণ বা মান্যকৰণত ওজাপালিৰ ভূমিকা অত্যন্ত গভীৰ। পূজা-উপাসনা পৰিপূৰ্ণ নহয় যদিহে ওজাপালিৰ গীত-পদৰ জৰিয়তে দেৱতা বা দেৱী বিশেষৰ লীলা-মাহাত্ম্য প্ৰকাশ কৰা নহয়। ধৰ্মীয় অনুষংগত এইবিধ পৰিৱেশ্য কলাৰ অৰ্থপূৰ্ণ স্থান কেৱল জনজাতীয় লোকৰ

মাজতেই সীমিত নহয়, বৰং জনজাতীয় লোকৰ সমাজ পৰ্য্যন্ত বিস্তৃত। দৰঙৰ জনজাতিসকলৰ মাজত ব্যাস ওজাপালিয়েও আধিপত্য বিস্তাৰ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। হাজংসকলৰ মাজতো মনসা-গীতৰ ভূমিকা দেখা যায়। পাতিৰাভাসকলৰ মাজত মাৰে-গান আৰু তুকুৰীয়া ওজাপালিৰ স্থান উল্লেখযোগ্য।

ওজাপালি কেৱল ধৰ্মীয় অনুষংগৰ পৰিসীমাতেই সীমিত নহয়, সামাজিক অনুষংগতো ইয়াৰ প্ৰভাৱ অতিকৈ ব্যাপক। এইকাৰণেই আমি ওজাপালিক সামাজিক ব্যাপাৰ ৰূপে অভিহিত কৰিব পাৰি। সামাজিক ব্যাপাৰ ৰূপে এইবিধ পৰিৱেশ্য কলাই বিভিন্ন সাধুকথাৰ সৃষ্টি কৰে, বেলাড বা কাহিনী গীতৰ ধাৰক ৰূপে প্ৰকাৰ্য্য সাধন কৰে, প্ৰবাদ-প্ৰবচন ফঁকৰা-যোজনা (যোজোনা), সাঁথৰ-দিষ্টান আদি আবৃত্তি কৰে। সৃষ্টিমূলক মিথ বা মালিতা আদি বৰ্ণনিৰ উপযুক্ত প্ৰসংগ ৰূপেও ওজাপালি আনুষ্ঠৈয় কলা-ৰীতিৰ ভূমিকা মুঠেই অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

ওজাপালি যথাৰ্থতে কাহিনী-কথক। জাতি-বৰ্ণ-স্থান-কাল-পাত্ৰ নিৰ্বিশেষে আবাল-বৃদ্ধ-বনিতাই কাহিনী শুনিবলৈ ভাল পায়। কাহিনী কথন, গীত-পদ, বাদ্য-বাজনা, নৃত্য-অভিনয়ৰ দ্বাৰা সম্পৃক্ত হ'লে তাৰ আকৰ্ষণ আৰু প্ৰভাৱ হয় সুদূৰ প্ৰসাৰী। দ্বিতীয়তে, মানুহে ব্যক্তিগতভাৱে কাহিনী শ্ৰৱণ কৰাতকৈ সামাজিকভাৱে কাহিনী শুনিবলৈ অভ্যাসগত আৰু প্ৰবৃত্তিগতভাৱে ভাল পায়। ওজাপালি অনুষ্ঠান এই উপাদানসমূহৰ দ্বাৰা ঋদ্ধ আৰু এই কাৰণেই এইবিধ কলাক অভিজ্ঞাপনিক কলা আখ্যা দিয়া হয়। অভিজ্ঞাপনিক কলাই সমাজৰ বাবে উপযোগী আৰু প্ৰয়োজনীয় বাণী অভিজ্ঞাপন কৰে। অভিজ্ঞাপনিক কলা ৰূপে ওজাপালি অনুষ্ঠানে বিবিধ সামাজিক প্ৰকাৰ্য্য সাধন কৰে। লোক-শিক্ষা ওজাপালি আনুষ্ঠৈয় কলাৰ অন্যতম সামাজিক প্ৰকাৰ্য্য। এইবিধ কলাই

মহাকাব্য-পুৰাণ আদিৰ কাহিনী আবৃত্তি কৰাৰ বাহিৰেও মানৱিক দিশৰ লগত সম্পৃক্ত বিভিন্ন কথা, উপকথা আদিও বৰ্ণনা কৰে। সামাজিকৰ চিত্তত এই কাহিনী, কথা বা উপকথাই অত্যন্ত গভীৰভাৱে বেখাপাত কৰে। গঞ্জা বাইজে আখৰ পঢ়িব নোৱাৰিলেও ওজাপালিৰ জৰিয়তে মহাকাব্য-পুৰাণ আৰু আন আন ধৰ্মীয় গ্ৰন্থৰ শিক্ষা লাভ কৰে। সেইবাবেই গঞ্জা বাইজৰ সাক্ষৰতাৰ জ্ঞান নাথাকিলেও তেওঁলোক মূৰ্খ নহয়; তেওঁলোক অনেক শিক্ষিত লোকতকৈও জ্ঞানী। এইকালৰপৰা ওজাপালিয়ে অনানুষ্ঠানিক শিক্ষা-পদ্ধতিৰ বিশিষ্ট মাধ্যম ৰূপে প্ৰকাৰ্য্য সাধন কৰি আহিছে। অৱসৰ-বিনোদনৰ অন্যতম আহিলা ৰূপে ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি অহা ওজাপালি অনুষ্ঠানে পৰম্পৰাগতভাৱে শিক্ষা প্ৰদান কৰাৰ উপৰিও সাংস্কৃতিক প্ৰতিফলন, সংস্কৃতিৰ প্ৰমাণীকৰণ, সমাজীকৰণ, সমাজ নিয়ন্ত্ৰণ, সামাজিক প্ৰতিবাদৰ ধ্বনি প্ৰতিফলন, প্ৰচাৰ মাধ্যম ৰূপে ভূমিকা গ্ৰহণ, বৈদিকীকৰণ আদি সামাজিক প্ৰকাৰ্য্য সাধন কৰি আহিছে।

মুঠতে ধৰ্মীয়, সামাজিক, নান্দনিক আদি বিভিন্ন দিশত ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ ভূমিকাই ইয়াক জীৱন্ত আৰু জনপ্ৰিয় অনুষ্ঠান ৰূপে প্ৰতিপাদন কৰিছে।

ওজাপালি আনুষ্ঠৈয় কলা-ৰীতিৰ ওপৰত প্ৰণালীবদ্ধভাৱে চিন্তা-চৰ্চা আৰু বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰিবলৈ শ্ৰদ্ধেয় শিক্ষাগুৰু ডক্টৰ প্ৰফুল্লদত্ত গোস্বামীদেৱে আমাক নিৰ্দেশ দিছিল। অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত, বিভিন্ন ৰূপত প্ৰচলিত ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ সমল সংগ্ৰহ কৰি চিন্তা-চৰ্চাত লাগি থাকোতেই বিশিষ্ট পণ্ডিত ডক্টৰ বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্তদেৱৰ নিৰ্দেশমতে এইবিধ পৰিবেশ্য কলাতেই একবাকী অধ্যাপকৰ গৱেষণা-নিৰ্দেশক (research guide) ৰূপে কৰ্ম সম্পাদন কৰিব লগা হ'ল, যদিও মোৰ পূৰ্ব চিন্তা-চৰ্চাৰ প্ৰক্ৰিয়া অব্যাহত গতিত চলি থাকিল।

তাব পৰিপোষিত ওজাপালিব বিভিন্ন দিশব ওপৰত আলোকপাত কৰি প্ৰণালীবদ্ধভাৱে অসমীয়া আৰু ইংৰাজীত লিখা কেইবাটিও প্ৰবন্ধ ইতিমধ্যে পোহৰলৈ আহিছে। যেনে এক ক্ষণতে অসম সাহিত্য সভাৰ প্ৰধান সম্পাদক শ্ৰীযুত সতীশ চন্দ্ৰ চৌধুৰী দেৱৰপৰা এখন চিঠি আহিল বৰপেটা সাহিত্য সভাৰ উদ্যোগত আৰু সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়ৰ সহযোগত খিলং কলা পৰিষদৰ স্মাৰক বক্তৃতা ৰূপে ওজাপালিৰ ওপৰত এটি প্ৰদৰ্শনীমূলক বক্তৃতা দিবলৈ। তেতিয়া সময় বেছি নাছিল—একুৰি দুদিন মানহে আছিল। প্ৰধান সম্পাদক মহোদয়ক প্ৰতিশ্ৰুতি দিলোঁ আৰু প্ৰায় কুৰি দিনৰ ভিতৰত ৩৫০ পৃষ্ঠা সামৰি ওজাপালিৰ ওপৰত এটি পাণ্ডুলিপি প্ৰস্তুত কৰিলোঁ। ১৯৮৯ চনৰ ৩ চেপ্তেম্বৰত বৰপেটাৰ তৰুণৰাম ফুকন প্ৰেক্ষাগৃহত, বিভিন্ন ওজাপালি ৰূপৰ প্ৰদৰ্শনেৰে বক্তৃতাটো দিয়া হ'ল। প্ৰধান সম্পাদক শ্ৰীযুত সতীশ চন্দ্ৰ চৌধুৰীদেৱৰ কথামতে প্ৰায় এশ পৃষ্ঠাৰ ভিতৰতে সামৰি ওজাপালিৰ ওপৰত এটি পাণ্ডুলিপি প্ৰস্তুত কৰি সেই বছৰৰ শেষৰ কালে প্ৰধান সম্পাদকক দিয়া হ'ল। তেখেতে লগে লগে পাণ্ডুলিপিটো ছপাবলৈ প্ৰেছত দিলে; কিন্তু নানা অসুবিধাবশতঃ পুথিখন সময়মতে ছপা নহ'ল। যিয়েই নহওক ঈশ্বৰৰ কৃপা, প্ৰধান সম্পাদক শ্ৰীযুত চৌধুৰীদেৱৰ অশেষ চেষ্টা আৰু পূৰ্বদেশ মুদ্ৰণৰ কৰ্মীসকলৰ কৰ্ম তৎপৰতাৰ গুণত পাণ্ডুলিপিটোৱে অৱশেষত পোহৰৰ মুখ দেখা পালে।

ওজাপালিৰ বিভিন্ন ৰূপ, সংযুতি, অনুৰাগ, আঙ্গিকিক আৰু সাংগীতিক দিশ, সামাজিক প্ৰকাৰ্য্য, পৰম্পৰা-উত্তৰণ আদি দিশৰ পৰিপূৰ্ণ আলোচনা বিশিষ্ট গ্ৰন্থ এখনিয়ে ইতিমধ্যে প্ৰকাশৰ ৰূপ পাই আছে। বৰ্তমানৰ গ্ৰন্থখনিত ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ বিভিন্ন দিশৰ মাত্ৰ সাধাৰণ আভাস দিবলৈহে চেষ্টা কৰা হৈছে।

স্মাৰক বক্তৃতা প্ৰদান আৰু এই পুথিখনিৰ তৰফৰ প্ৰসংগত

কেইগৰাকীমান উদাৰ আৰু সহানুভূতিশীল ব্যক্তিৰ ওচৰত আমি আজীৱন ঋণী। তেখেতসকলৰ ভিতৰত শ্ৰদ্ধেয় শ্ৰীযুত ৰাম গোস্বামী, অসম সাহিত্য সভাৰ প্ৰাক্তন সভাপতি শ্ৰীযুত মহিম বৰা, প্ৰধান সম্পাদক শ্ৰীযুত সতীশ চন্দ্ৰ চৌধুৰী, কটন কলেজৰ অধ্যাপক ড° হেমন্ত কুমাৰ শৰ্মা, ড° ৰামচৰণ ঠাকুৰীয়া, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ছাত্ৰ কল্যাণ বিভাগৰ সঞ্চালক ড° প্ৰবীণ চন্দ্ৰ দাস, উত্তৰ গুৱাহাটী কলেজৰ অধ্যাপক ড° ভৃগুমোহন গোস্বামী উল্লেখযোগ্য। বৰপেটা সাহিত্য সভাৰ সভাপতি আৰু সম্পাদকৰ ওচৰতো আমি কৃতজ্ঞতাৰ পাশত আবদ্ধ।

প্ৰচ্ছদপটৰ শিল্পী শ্ৰীমান ধনঞ্জয় শৰ্মা, অসম সাহিত্য সভা আৰু পূৰ্বদেশ মুদ্ৰণৰ কৰ্মচাৰীসকল, বক্তৃতা প্ৰদানৰ সময়ত ওজাপালি অনুষ্ঠান প্ৰদৰ্শনৰ জৰিয়তে বিশেষভাৱে সহায় কৰা ওজা আৰু পালি সকলো আমাৰ কৃতজ্ঞতাৰ পাত্ৰ।

কলা-প্ৰেমী সহৃদয় পাঠক সমাজৰ মৰম-চেনেহৰপৰা পুথিখন বঞ্চিত নহ'লেই আমাৰ পৰিশ্ৰম সাৰ্থক হ'ব।

শান্তিপুৰ, হিল চাইড
দুৰ্গাসৰোবৰ, গুৱাহাটী-৯
৬ জানুৱাৰী, ১৯৯১

শ্ৰীনবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা

সূচী-পত্ৰ

ষষ্ঠ অধ্যায়

সপ্তম অধ্যায়

অষ্টম অধ্যায়

প্ৰথম অধ্যায়

কথকতা-পৰম্পৰা আৰু ওজাপালি

১. ১. কথকতা-পৰম্পৰা :

অৰ্ধ নাটকীয় পৰিৱেশ্য কলা ওজাপালি সৰ্বভাৰতীয় কথকতা-পৰম্পৰাৰ প্ৰত্যক্ষ ধাৰক আৰু বাহক। কথকৰদ্বাৰা প্ৰদৰ্শিত অনুষ্ঠানেই কথকতা।. আকৌ কথক একন বা কেইবাজনো গায়কৰ সমষ্টিও হ'ব পাৰে। কথকে মূল মহাকাব্য বা পুৰাণৰ কাহিনী গীত-নৃত্য আৰু বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহায়ত দৰ্শকৰ আগত আবৃত্তি কৰে। এই কালৰপৰা কথকক বৰ্ণনাকাৰী, আলোচনাকাৰী, ব্যাখ্যাকাৰী আদিৰূপেও আখ্যা দিব পাৰি। অন্যহাতে কাহিনী কওতাজনকো কথক (কথা+ক) বোলাত আপত্তি থাকিব নোৱাৰে। 'কথক' শব্দৰ সমান্তৰালভাৱে গ্ৰন্থিক শব্দৰ প্ৰচলনো লক্ষ্য কৰা যায়। অৰ্থৰ কালৰপৰা উভয়ৰে মাজত সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত। পতঞ্জলিৰ 'মহাভাষ্য'ত 'গ্ৰন্থিক' পদটোৰ উল্লেখ পোৱা যায়।[১]

কথক আৰু কথকতাৰ বিষয়ে ক'বলৈ গৈ প্ৰসিদ্ধ পণ্ডিত মনো-মোহন ঘোষে কৈছে যে, কথকসকলে মূল মহাকাব্য (ৰামায়ণ নাইবা মহাভাৰত) অথবা পুৰাণৰ কাহিনীবোৰ, পৰম্পৰাগত কাহিনী কওতাৰ নিচিনাকৈ গীত অথবা আবৃত্তিৰ সহায়ত দৰ্শকৰ সন্মুখত ব্যাখ্যা কৰে।[২] সাধাৰণতে কথকৰ দ্বাৰা এনেধৰণৰ অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত

১. মহাভাষ্য ১।৪।২৯ ; ৩।১।২৬
২. M. Ghosh (ed). *Abhinayadarpana*. P. 19 (fn)

হয় কোনো ধৰ্মীয় উৎসৱ-অনুষ্ঠানৰ প্ৰসংগত। কথকতাৰ লগত অভিনয়ৰ সমলো জৰিত হৈ থাকে।

প্ৰথিত যশা আলংকাৰিক ভোজে তেওঁৰ 'অলংকাৰ' শীৰ্ষক গ্ৰন্থত গীত-নৃত্যৰ সহায়ত পৌৰাণিক কাহিনী ব্যাখ্যা কৰা পৰম্পৰাক 'আখ্যান' আখ্যা দিছে। আন এঠাইত এই ৰীতি বিশেষক তেওঁ 'কথক-বিদ্যা'ৰূপে অভিহিত কৰিছে।[৩]

কথকতা অনুষ্ঠানত কথকে গদ্য-পদ্য উভয়তে ব্যাখ্যা আগবঢ়ায়। কথকক দুটা ভাগত ভগাব পাৰি: (ক) পাঠক আৰু (খ) ধাৰক। পাঠকে বিষয়বস্তু আবৃত্তি কৰে আৰু ধাৰকে আবৃত্ত বিষয়বস্তু গদ্যত বুজাই দিয়ে।[৪] ওজাপালিৰ লগত কথকতা-পৰম্পৰাৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট। কথকে ৰামায়ণ-মহাভাৰত-পুৰাণ আদিৰ পৰা কাহিনী আবৃত্তি কৰে, তদনুৰূপে ওজাপালিয়েও ৰামায়ণ-মহাভাৰত-পুৰাণ আদিৰপৰা কাহিনী আবৃত্তি কৰে।

দ্বিতীয়তে, কথকে গীত-নৃত্য আৰু বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহায়ত কাহিনীভাগ বৰ্ণনা কৰে, তদ্ৰূপ ওজাপালিয়েও গীত-নৃত্য আৰু বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহায়ত অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত কৰে। তৃতীয়তে, কথকৰ সহায়কাৰী সংগী কেইৰা-জনো থাকে। অনুৰূপে ওজাপালিতো ওজাৰ সহায়ক স্বৰূপে কেই-বাজনো পালি থাকে। চতুৰ্থতে, কথকতা-পৰম্পৰাত কথকে গদ্য-পদ্য উভয়কে প্ৰয়োগ কৰে, তদ্ৰূপ ওজাপালি অনুষ্ঠানতো ওজা আৰু পালিয়ে গদ্য-পদ্য উভয়ৰ সহায়ত পৰম্পৰাগত কাহিনী ব্যাখ্যা কৰে। পঞ্চমতে, কথকতা-অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত হয় দৰ্শকৰ সন্মুখত, তেনেদৰে ওজাপালি অনুষ্ঠান দৰ্শকৰ মাজতহে প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। ষষ্ঠতে, কথকতা আৰু ওজাপালি উভয় অনুষ্ঠানেই ধৰ্মীয় প্ৰসংগৰ

৩. V. Raghavan : "Methods of Popular Religious Instruction in South India" in *Cultural Heritage of India*, Vol IV, P. 513

৪. A. B. Keith : *The Sanskrit Drama*, P. 29

জগত জড়িত। সপ্তমতে, কথক-পৰম্পৰাৰ অন্তৰ্গত পাঠক আৰু ধাৰকক ক্ৰমে ওজা আৰু পালিৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি।

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি যে, ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ উৎস সৰ্বভাৰতীয় কথকতা-পৰম্পৰা।

কথকতা-পৰম্পৰাৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত চৰিত্ৰ উপস্থাপক আৰু উদ্‌গাতাৰ উল্লেখ বেদ-পৰম্পৰাত পোৱা যায়। উপস্থাপকে[৫] বেদ-মন্ত্ৰ ব্যাখ্যা কৰে অথবা বেদ-মন্ত্ৰৰ শিক্ষা প্ৰদান কৰে। উদ্‌গাতাই[৬] সামবেদৰ মন্ত্ৰ আবৃত্তি কৰে। 'ওজা' শব্দটোৰ লগত 'উপাধ্যায়' শব্দৰ সম্পৰ্ক স্পষ্ট। উপাধ্যায় শব্দৰপৰাই 'ওজা' শব্দটোৰ উদ্ভৱ হৈছে। অসমৰ প্ৰসংগত 'ওজা' শব্দটোৱে 'ওজাপালি' অনুষ্ঠানৰ মুখ্য চৰিত্ৰটিক সূচিত কৰে। উপাধ্যায়ৰ প্ৰকাৰ্য্যৰ আভাস 'মনুস্মৃতি'ত এনেদৰে পোৱা যায়:

'একদেশং তু বেদস্য বেদাঙ্গান্যপি বা পুনঃ।
যোঽধ্যাপয়তি বৃত্ত্যৰ্থমুপাধ্যায়ঃ স উচ্যতে ॥'[৭]

অৰ্থাৎ উপাধ্যায় এগৰাকী উপ-শিক্ষক, তেওঁ বেদৰ অংশ বিশেষ বেতনৰ বাবে পঢ়ুৱায়। তেওঁ আচাৰ্য্যৰ অধবিক আৰু জীৱিকাৰ বাবে অধ্যাপনা কৰে।

অসমৰ 'ওজা' বা ওজাকো একপ্ৰকাৰে শিক্ষক বুলিব পাৰি; কাৰণ তেওঁ নৃত্য-গীত-বাদ্য-মুদ্ৰাদি কলা, পালিসকলক শিকায়। উপাধ্যায়ৰ নিচিনাকৈ 'ওজা' বা ওজায়ো পাৰিশ্ৰমিকৰ বিনিময়ত গীত-পদ-নৃত্যাদি প্ৰদৰ্শন কৰে। অৱশ্যে উপাধ্যায়ৰ নিচিনাকৈ ওজাই বেদ বা বেদাংগ নপঢ়ায়; কিন্তু জন-গণ-মনত বেদ-বেদাংগতকৈও অধিক প্ৰভাৱ পেলাবলৈ সক্ষম হোৱা ৰামায়ণ-মহাভাৰত আৰু পুৰাণৰ শিক্ষা তেওঁ প্ৰদান কৰে। লোকজীৱনত ৰামায়ণ-মহাভাৰত

৫. ঋগ্বেদ ১।৮৭।৯, অথৰ্ববেদ ৩।১৫।৭
৬. ঋগ্বেদ ২।৪৩।২
৭. মনুস্মৃতি ২ ১৪১

আৰু পুৰাণে বেদ-বেদাংগৰ স্থান পুৰাইছে আৰু এই মহাকাব্য আৰু পুৰাণবেই শিক্ষা প্ৰদান কৰে ওজাই। নানা কলা-কুশলী ওজাই জনগণক মহাকাব্য আৰু পুৰাণৰ বাহিৰেও নানা বিষয়ৰ শিক্ষা প্ৰদান কৰে।

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা দেখা যায় যে, উপাধ্যায় আৰু ওজাৰ মাজত বিশেষকৈ প্ৰকাৰ্য্যৰ ফালৰপৰা কিছু পৰিমাণে সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত নোহোৱাকৈ নাথাকে। উপস্থাপক, উদ্‌গাতা আৰু উপাধ্যায়ৰ প্ৰকাৰ্য্য আৰু প্ৰকাৰ্য্যৰ প্ৰসংগৰ লগত ওজা আৰু ওজাপালিৰ প্ৰকাৰ্য্য আৰু প্ৰকাৰ্য্যৰ প্ৰসংগৰ মাজত অনেক ক্ষেত্ৰত সাদৃশ্য নাথাকিবও পাৰে, কিন্তু এই চাৰিওটা পৰম্পৰাৰ মাজত এটা বিষয়ত সাদৃশ্য স্পষ্ট—সেয়ে হৈছে কথকতা।[৮]

সূত[৯] আৰু কথকৰ মাজত সাদৃশ্য বৰ্ত্তমান অন্ততঃ প্ৰকাৰ্য্যৰ ফালৰপৰা। কথকৰ নিচিনাকৈ সূতেও পৌৰাণিক কাহিনী, নৃত্য, গীত আৰু নাটকীয় উক্তিৰ সহায়ত দৰ্শকৰ আগত ব্যাখ্যা কৰে। বস্তুতঃ সূতসকল কথকতা পৰম্পৰাৰ প্ৰত্যক্ষ ধাৰক আৰু বাহক। বৈদিক সাহিত্যৰ লগত সূত-পৰম্পৰা ঘনিষ্ঠভাৱে জড়িত নহয়; কিন্তু কথক-পৰম্পৰাৰ লগত বৈদিক সাহিত্যৰ নিবিড় সম্পৰ্ক একোতে অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

ইয়াৰপৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, কথকতা-পৰম্পৰাৰপৰা সূত-পৰম্পৰাৰ বিকাশ সম্ভৱ হৈছে আৰু সূত-পৰম্পৰাৰপৰা ওজাপালি, ভাগৱতাৰ, কথাবাচক আদি পৰম্পৰাৰ বিকাশ হোৱা স্বাভাৱিক।

---

৮. "The term *Kathaka*, narrator, relator etc. is found in the *Mahābhārata*. *Kathā* also signifies stories. One who recites a story (or who publicly reads and expounds the *Purāṇas*) One who speaks or tells, a Professional story taler."

Monier Williams : *A Sanskrit-English Dictionary*, p. 247

৯. ক্ষত্ৰিয়ৰ ঔৰসত ব্ৰাহ্মণ ৰমণীৰ গৰ্ভত জন্ম হোৱা পুত্ৰ সন্তান।

কথকতা-পৰম্পৰাত সাধাৰণতে কথকজন দৰ্শক আৰু শ্ৰোতা-সকলৰ মাজত এখন উচ্চ আসনত বহি 'ৰামকথা' বা 'ভাগৱতকথা' আবৃত্তি কৰে। কথকজন বহু গুণযুক্ত, কলা-কুশল আৰু বাগ্মীপুৰুষ হোৱা বিধেয়। মহাভাৰত, ৰামায়ণ বা ভাগৱত-কাহিনী গায়কজনক ক্ৰমে ব্যাস বা ভাগৱতাৰ বা কথাবাচক বোলে। প্ৰস্তাৱনাৰ পিছত কথক বা ব্যাসে বা ভাগৱতাৰে ৰামায়ণ বা মহাভাৰত বা ভাগৱতৰ বিভিন্ন ৰাগ-ৰাগিনী; তাল, অংগ-বিক্ষেপ, মুদ্ৰা আৰু লয়বিত অনুক্ৰম ৰক্ষা কৰি আবৃত্তি কৰে আৰু মাজে মাজে সৰল-সহজ গদ্যত সকলোৱে বুজিব পৰাকৈ ব্যাখ্যা কৰে। তেনেদৰে দৰ্শক আৰু শ্ৰোতাসকলৰ মাজৰপৰাও মাজে মাজে কথকে গোৱা গীতৰ দোহৰা অংশ আবৃত্তি কৰে। ব্যাস বা ভাগৱতাৰ বা কথাবাচকৰ কথনশৈলীৰ লগত ওজাপালিৰ কথন-শৈলীৰ সাদৃশ্য সহজানুমেয়।

দ্বিতীয়তে, জনশ্ৰুতি প্ৰচলিত আছে যে, আদি কবি বাল্মীকিয়ে ৰামায়ণ-কাহিনী তেওঁৰ শিষ্যসকলৰ আগত কৈছিল। সেইদৰে ব্যাসদেৱেও তেওঁৰ শিষ্যসকলক মহাভাৰত-কাহিনী শুনাইছিল। সেই শিষ্যসকলেও তেওঁলোকৰ শিষ্যসকলৰ আগত ক্ৰমে 'ৰামায়ণ' আৰু মহাভাৰত-কাহিনী আবৃত্তি কৰি শুনাইছিল। এইদৰে 'ৰামায়ণ-সংগীত' বা 'মহাভাৰত-সংগীত অথবা 'ব্যাস-সংগীত'ৰ ঐতিহ্য পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰবহমান হৈ আহিছে। সেইকালত সংস্কৃতেই আছিল এইবিধ সংগীতৰ মাধ্যম। সময়ৰ অগ্ৰগতিৰ লগে লগে সংস্কৃতৰপৰা নব্যভাৰতীয় ভাষাসমূহৰ বিকাশ ঘটে। লগে লগে পৰম্পৰাগত 'ৰামায়ণ-সংগীত' বা 'ব্যাস-সংগীত' আদিৰ ভাষাও আধুনিক ভাৰতীয় ভাষালৈ পৰিবৰ্তিত হ'ল। প্ৰাচীন অসমত প্ৰচলিত 'ব্যাস-সংগীত'ৰ মাধ্যম সংস্কৃত ভাষা আছিল যেন লাগে, কিয়নো বৰ্তমানো 'ব্যাস-সংগীত'ৰ দুই-এটা অনুষ্ঠান সংস্কৃত ভাষাত আবৃত্তি কৰা দেখা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে আদি 'আসৰ' বা 'আলাপ'

গীতলৈ আঙুলিয়াব পাৰোঁ। এই গীতবোৰৰ ভাষা সংস্কৃত মিশ্ৰিত অসমীয়া।

পুৰণি অসমত পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰবহমান ব্যাস-সংগীতৰ পূৰ্বৰ গঠন-ৰীতিত আৰ্য্যভিন্ন সংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱো নপৰাকৈ নাথাকিল। মুঠতে সংস্কৃতীয়া, থলুৱা আৰু আৰ্য্যভিন্ন প্ৰভাৱৰ ত্ৰিবেণী সংগমত ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ বিকাশ ঘটি এক শক্তিশালী পৰম্পৰাৰ সৃষ্টি কৰিলে।

১.২. প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপৰ সংগীত পৰম্পৰা আৰু ওজাপালি :

প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপ ৰাজ্য অতি প্ৰাচীন কালৰেপৰা গীত-নৃত্য অভিনয়ত অগ্ৰণী আছিল। নন্দিকেশ্বৰ কৃত 'অভিনয়-দৰ্পণ' গ্ৰন্থমতে লাস্য-নৃত্যৰ পৰম্পৰা বাণকন্যা ঊষাৰপৰা গোপীসকলে শিকে আৰু গোপীসকলৰপৰা সৌৰাষ্ট্ৰৰ নাৰীসকলে এই নৃত্য শিকে। এইদৰে লাস্য-নৃত্যশৈলী পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰবহমান হয়।[১০] ভদ্ৰ নটৰ নৰ্তন বিদ্যাৰ বৰ্ণনা দিয়াৰ প্ৰসংগত কামৰূপী নৃত্যৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰা হৈছে 'হৰিবংশ'ত।[১১] 'ৰতিশাস্ত্ৰ'তো কামৰূপী অংগনাৰ ৰতি বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে ক'বলৈ যোৱাৰ প্ৰসংগত কোৱা হৈছে যে, কামৰূপী অংগনা গীত আৰু বাদ্যত নিপুণ।[১২]

মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰীৰ মতে 'হস্ত্যায়ুৰ্বেদ' ৰচয়িতা পালকাপ্যৰ পিতৃ আছিল সামগায়ন। 'তেওঁৰ নামটোৱেই বুজায় যে, তেওঁ এজন উচ্চ শ্ৰেণীৰ সামগায়ক আছিল।' 'গায়ক' মানে গানশিল্পী। সামগায়নৰ আশ্ৰম মহৰ্ষি ভাৰ্গৱৰ আশ্ৰমৰ ওচৰতে আছিল। মহৰ্ষি ভাৰ্গৱৰ আশ্ৰম বেদধ্বনিৰে চিৰ মুখৰিত আৰু সিদ্ধ-গন্ধৰ্ব-অপ্সৰাসকলৰ

১০. অভিনয়-দৰ্পণ, শ্লোক ৫-৭ ১১. হৰিবংশ ২।৯২।৪৮-৫০

১২. তীৰ্থনাথ শৰ্মা : 'প্ৰাচীন অসমত সংগীত আৰু নৰ্তকাৰৰ সমস্যা' (সাংস্কৃতিকা), পৃঃ ৩

দ্বাৰা সমাকীৰ্ণ হৈ আছিল।[১৩] সামগায়ন নামটোৰপৰা আন নহ'লেও প্ৰাচীন কালত অসমত যে, সামগায়নৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত আছিল তাৰ ইংগিত পোৱা যায়।

সামগায়নৰ উপযুক্ত পুত্ৰ আচাৰ্য্য পালকাপ্যৰ জন্মস্থান আৰু আশ্ৰম গিৰিৰাজ হিমালয়ৰ ওচৰত লৌহিত্যৰ পাৰত অৱস্থিত আছিল। শাস্ত্ৰীৰমতে পালকাপ্যৰ আশ্ৰম সম্ভৱতঃ পৰশুৰামকুণ্ডৰ ওচৰতে অৱস্থিত আছিল।[১৪] মহামহোপাধ্যায় হৰপ্ৰসাদ শাস্ত্ৰীৰ মতে পালকাপ্যৰ সময় খ্ৰীঃ ৫ম বা ৬ষ্ঠ শতক। পালকাপ্যৰ 'হস্ত্যায়ুৰ্বেদ'ত নৃত্য-গীত-বাদ্যৰ উল্লেখ আছে। এই গ্ৰন্থৰপৰা 'সামবেদ'ৰ উপাংগ 'গান্ধৰ্ববেদ' (সংগীতশাস্ত্ৰ) আৰু 'যজুৰ্বেদ'ৰ উপাংগ নাট্যবেদৰো সম্ভেদ পোৱা যায়।[১৫] ইয়াৰপৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, খ্ৰীঃ ৫ম-৬ষ্ঠ শতিকাৰ পূৰ্ব্বৰপৰা প্ৰাচীন অসমত নৃত্য-গীত-অভিনয় আদি কলা-বিদ্যাৰ চিন্তা-চৰ্চা হৈছিল। এই অনুমানৰ সপক্ষে মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰীৰ এটি মন্তব্য উপস্থাপন কৰিব পাৰি: 'যি ঠাইত, যি সময়ত 'হস্ত্যায়ুৰ্বেদ'ৰ নিচিনা প্ৰণালীবদ্ধ বিজ্ঞান সম্মত চিকিৎসা-শাস্ত্ৰ এখন ৰচিত হৈছিল, সেই সময়ত প্ৰচলিত নৃত্য-গীত আদি কলা বিদ্যাবোৰ যে, তেনেই অনালোচিত আৰু অনাদৃত হৈ অতি অনুন্নত অৱস্থাত পৰি আছিল সেই কথা কল্পনা কৰি লোৱাটো অযৌক্তিক। পতিকে 'ৰামায়ণ', 'মহাভাৰত'ৰ প্ৰামাণ্যৰ বলত ভাৰতবৰ্ষত যি ধৰণৰ উন্নত প্ৰণালীবদ্ধ নাট্যকলাৰ অস্তিত্ব মানি লোৱা হয়, সেইদৰে মহৰ্ষি পালকাপ্যৰ বাক্যৰ প্ৰামাণ্যৰ বলত ভাৰতবৰ্ষৰ পূৰ্বপ্ৰান্তত অসমতো তেনে উন্নত ধৰণৰ প্ৰণালীবদ্ধ নাট্য-কলাৰ অস্তিত্ব মানি লোৱাটো যুক্তিসংগত।'[১৬]

প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপত নৃত্য-গীত-বাদ্য আৰু অভিনয়ৰ পৰম্পৰা

---

১৩. মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী: 'অসমত সংগীত চৰ্চা' (বাহবেহ), পৃঃ ৩

১৪. উ. গ্ৰ., পৃঃ ২

১৫. উ. গ্ৰ. ১৬. উ. গ্ৰ., পৃঃ ৩

প্ৰচলিত থকাৰ স্পষ্ট প্ৰমাণ পোৱা যায় ভৰতমুনিৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ সংযোগত। 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ ত্ৰয়োদশ অধ্যায়ত ভাৰতবৰ্ষৰ বিভিন্ন অঞ্চলত প্ৰচলিত চতুঃপ্ৰকাৰৰ 'নাট্য-প্ৰবৃত্তি'ৰ উল্লেখ পোৱা যায়। যেনে :

'চতুৰ্বিধা প্ৰবৃত্তিশ্চ প্ৰোক্তা নাট্যপ্ৰয়োগতঃ।
আৱন্তী দাক্ষিণাত্যা চ পাঞ্চালী চৌড্ৰমাগধী॥'[১৭]

অৰ্থাৎ, আৱন্তী, দাক্ষিণাত্যা, পাঞ্চালী আৰু ওড্ৰ-মাগধী নাট্য প্ৰবৃত্তিৰ এই বিভাজন চতুঃপ্ৰকাৰৰ বৃত্তিৰ (যেনে : ভাৰতী, সাত্ত্বতী, কৈশিকী আৰু আৰভটী) ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। স্বয়ং ভৰতমুনিয়েই 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত প্ৰবৃত্তিৰ ব্যাখ্যা কথাত দিছে। পৃথিৱীৰ নানা দেশৰ নানা বেশ-ভূষা-আচাৰ-বৃত্তি আদিৰ বৰ্ণনাই প্ৰবৃত্তি। বৃত্তি আৰু প্ৰবৃত্তিৰ অৰ্থ সংবাদ। পৃথিৱীৰ নানা দেশৰ মানুহৰ আচাৰ ব্যৱহাৰা-দিৰ ক্ষেত্ৰত সাধাৰণ মিল থাকিলেও দেশভেদে মানুহৰ বেশ-ভূষা, আচাৰ-ব্যৱহাৰ বিভিন্ন হোৱা স্বাভাৱিক আৰু এই বিভিন্নতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিয়েই চতুঃপ্ৰকাৰৰ প্ৰবৃত্তিৰ কথা কোৱা হৈছে।

'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত উল্লেখিত ওড্ৰ-মাগধী প্ৰবৃত্তিয়ে অংগ, বংগ, কলিংগ, বৎস, ওড্ৰ, মগধ, পুণ্ড্ৰ, নেপাল, প্ৰাগ্‌জ্যোতিষ আদি অঞ্চলক সামৰে।[১৮] পণ্ডিতসকলৰ মতে ভৰতমুনিৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ' খ্ৰীঃ ১ম শতিকাৰ পূৰ্বেই ৰচিত হৈছে।[১৯] এইফালৰপৰা সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি যে, খ্ৰীঃ পূঃ ১ম শতিকাৰ পূৰ্বৰেপৰা প্ৰাগ্‌জ্যোতিষ-কামৰূপত স্বকীয় প্ৰবৃত্তি সংযুক্ত নাট্য-শৈলী বিশেষৰ প্ৰচলন আছিল। নাট্য-শৈলীয়ে গীত-নৃত্য-বাদ্যকো সামৰে।[২০] ওড্ৰ-মাগধী প্ৰবৃত্তিত 'বাক্যাড়ম্বৰ'ৰ প্ৰাধান্য স্পষ্ট।[২১] দ্বিতীয়তে, এইবিধ

---

১৭. আৰ. এছ. নাগৰ (সম্পা) : নাট্যশাস্ত্ৰ, ১৩/৩৭
১৮. উ. গ্ৰ. ১৩/৪৫
১৯. M. Ghosh (ed.) : *Natya-Sastra*, Intro. P. LXXXI
২০. বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত : অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য, পৃঃ ৪
২১. অভিনৱ ভাৰতী ১৩/৩৭

প্ৰবৃত্তিত প্ৰহসনে বিশেষভাৱে প্ৰাধান্য লাভ কৰে। নাটকৰ কলেৱৰ প্ৰায়ে সৰু। 'পূৰ্বৰংগত আশীৰ্বাদ আৰু মংগল ধ্বনি থাকে, কথোপকথন বেছি, সংস্কৃত পাঠ প্ৰধান, পুৰুষৰ অভিনয় বেছি, স্ত্ৰীৰ অভিনয় কম। আমাৰ অংকীয়া নাট আৰু বৈষ্ণৱ যুগৰ নাটবিলাকত কিন্তু দাক্ষিণাত্যা প্ৰবৃত্তিৰ প্ৰভাৱ প্ৰচুৰভাৱে দেখা যায়। বোধহয় বৈষ্ণৱীয় ভক্তিবাদৰ সোঁতত উটি আহি এই প্ৰবৃত্তিয়ে আমাৰ দেশত প্ৰাধান্য লাভ কৰিছিল। দ্ৰাৱিড়-ভক্তিবাদৰ প্ৰাধান্যৰ কথা ভাগৱতত আছে। কিন্তু আচৰিত কথা যে, আমাৰ দেশত ওড্ৰ-মাগধী-প্ৰবৃত্তিৰ কথাখিনি যেন লুকাই লুকায়ে চলি আছে। নানাবিধ ঢুলীয়াৰ ভাৱৰ ভিতৰত ভাৱৰীয়া অৰ্থাৎ যিজনে সমাজত হাঁহিৰ ৰোল তুলিব পাৰে তাৰে প্ৰাধান্য সৰ্বাধিক। গাঁৱলীয়া ভাওনাবিলাকতো বহুৱাজনে সমাজৰ হৃদয়ত হাস্যৰসৰ অৱতাৰণা কৰি সভা নবহুৱালে ভাওনাই ভালকৈ চলিব নোৱাৰে। ব্যাসগোৱা, ৰামায়ণগোৱা, সুকনান্নী, দুৰ্গাবৰীগোৱা ওজাপালিৰ যদি দাইনাপালিজনৰ মুখৰ কথাতে মানুহে নাহাঁহে তেন্তে ৰাগ-ৰাগ-পদ জানিলেও সেই ওজাপালিক প্ৰথম শ্ৰেণীৰ বুলি ধৰা নহয়।"[22]

ওপৰোল্লিখিত মন্তব্যৰ আধাৰত সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰি যে, ওজাপালি অনুষ্ঠানত ওড্ৰমাগধী-প্ৰবৃত্তিৰ প্ৰভাৱ অতিকৈ গভীৰ। "ওজাপালি সংগীত-নৃত্যসম্বলিত অৰ্ধ নাটকীয় অনুষ্ঠান। ইয়াৰ চৰিত্ৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ' বৰ্ণিত ওড্ৰ-মাগধী শৈলীৰ চৰিত্ৰৰ লগত ভালেখিনি খাপখোৱা বিধৰ।"[23] গতিকে দ্বিধাহীনভাৱে ক'ব পাৰি যে, খ্ৰীঃ পূঃ ১ম শতিকা বা তাৰো পূৰ্বৰেপৰা প্ৰাগ্‌জ্যোতিষ-কামৰূপত ওজাপালি সদৃশ অৰ্ধনাটকীয় কলাশৈলীৰ চলতি আছিল।

প্ৰাগ্‌জ্যোতিষ-কামৰূপৰ নৃপতিসকলে নৃত্য-গীতৰ পৃষ্ঠপোষকতা কৰিছিল। কুমাৰ ভাস্কৰ বৰ্মাই চৈনিক পৰিব্ৰাজক হিউৱেন চাঙক

২২. মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী, প্ৰা. উ. গ্ৰ., পৃঃ ৪
২৩. বীৰেন্দ্ৰ নাথ দত্ত, প্ৰা. উ. গ্ৰ., পৃঃ ৪

এমাহকাল ধৰি প্ৰতিদিনে ৰাজকীয়ভাৱে নৃত্য-গীতেৰে আপ্যায়িত কৰাইছিল।[২৪] এই নৃত্য-গীতৰ পৰিসৰত সম্ভৱ ওজাপালিয়েও স্থান পাইছিল। বনমাল দেৱৰ (খ্ৰীঃ ৯ম শতিকা) 'তেজপুৰ লিপি'ত উল্লেখ আছে যে, হাটকশূলীন শিৱ-মন্দিৰত গীত-বাদ্য-নৃত্যেৰে শিৱক উপাসনা কৰা হৈছিল।[২৫] এইখন তাম্ৰলিপিতেই দলুহাঙ্গনা (নৰ্ত্তকী) আৰু 'দেৱপালিভিঃ' শব্দ দুটাৰ উল্লেখ পোৱা যায়।[২৬] 'দুলুহাঙ্গনা'ৰ অৰ্থ 'দেৱদাসী' অথবা 'নাৰেগান' আৰু 'সুকনানি ওজাপালি'ৰ লগত জবিত দেওধনীকো ই সূচিত কৰিব পাৰে। তেনেদৰে 'পালিভিঃ' পদে 'ওজাপালি'ক বুজাব পাৰে।

বেদাচাৰ্য্যৰ 'স্মৃতিৰত্নাকৰ'ত বিষ্ণু আৰু শিৱ-পূজা উপলক্ষে জাগৰ-অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত কৰাৰ উল্লেখ পোৱা যায়।[২৭] জাগৰ অনুষ্ঠানত ব্যাসগোৱা ওজাপালি অপৰিহাৰ্য্য। খ্ৰীঃ দশম শতিকা-মানৰ ভিতৰত নিৰ্মিত বুলি গৃহীত মূৰ্তিশিলাৰ ভিতৰত খোল আৰু ভোৰতাল বজাই নৃত্যৰত অৱস্থাত থকা অনেক মূৰ্তি অসমত পোৱা গৈছে।[২৮] পুৰণি কালত অসম দেশ যে, নৃত্য-গীত-অভিনয়ত উন্নত আছিল তাৰ প্ৰমাণ 'কালিকা পুৰাণে'ও দিয়ে।

প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপৰ প্ৰাচীন মন্দিৰ বিলাকত প্ৰবহমান স্বকীয়া নৃত্য-গীত-অভিনয় আৰু বাদ্যৰ পৰম্পৰা নানা কাৰণ বশতঃ লুপ্তপ্ৰায় হলেও কিছুদিন আগলৈকে তাৰ অৱশেষ পোৱা গৈছিল।

---

২৪. M. Neog: *Sattriya Dances of Assam and Their Rhythms*, I. p. 3

২৫. M. M. Sharma (ed.): *Inscriptions of Ancient Assam*, p. 99
তীৰ্থনাথ শৰ্মা: প্ৰা. উ. প্ৰ. পৃঃ ৩
মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী: প্ৰা. উ. প্ৰ., পৃঃ ৬৭

২৬. M. M. Sharma (ed.): *Op-cit*, p. 100
পদ্মনাথ ভট্টাচাৰ্য্য (সম্পা): কামৰূপ শাসনাৱলী, পৃঃ ৬৪

২৭. মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী: অসমৰ বৈষ্ণৱ দৰ্শনৰ ৰূপৰেখা, পৃঃ ৩০

২৮. (—): অসমত সংগীত চৰ্চা, পৃঃ ৬৭

হাজো, পৰিহৰেশ্বৰ, দেৰগাঁও আদি মন্দিৰৰ বাদ্য-ধাৰা আৰু নৃত্য-ধাৰা স্বকীয় বৈশিষ্ট্য আৰু সৌন্দৰ্য্যৰে ভৰপূৰ।[২৯] মন্দিৰত প্ৰচলিত সুকীয়া বাদ্য-ধাৰা, নৃত্য-ধাৰা আৰু গীত-ধাৰাৰ পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰিছিল ওজাপালি অনুষ্ঠানে।

ওপৰৰ আলোচনাৰ পৰা সহজে অনুগত হ'ব পাৰি যে, অতি প্ৰাচীন কালৰেপৰা অসমত মাৰ্গী সংগীতৰ পৰম্পৰা প্ৰবহমান হৈ আহিছে। কিন্তু প্ৰাকৃতিক, ৰাজনৈতিক, সামাজিক আদি নানা দুৰ্য্যোগ বশতঃ প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপৰ মাৰ্গী সংগীতৰ পৰম্পৰা নিস্তেজ হোৱা স্বাভাৱিক, তথাচ ওজাপালিৰ নিচিনা পৰিৱেশ্য কলাশৈলীয়ে প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপৰ মাৰ্গী সংগীত-পৰম্পৰাৰ বিশিষ্ট ধাৰক আৰু বাহকৰূপে সেই পৰম্পৰা অব্যাহতভাৱে ৰক্ষা কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। আমাৰ এই প্ৰমেয়ৰ অনুকূলে তীৰ্থনাথ শৰ্মাৰ এটি মন্তব্য উল্লেখ কৰিব পাৰোঁ: "অসমৰ সংগীতৰ এই সংগীত-ধাৰা (মাৰ্গী সংগীত) ওজাপালি সকলে জীয়াই ৰাখিছিল....।"[৩০] এই কাৰণপৰা আমি নিশ্চিতভাৱে সিদ্ধান্ত উপনীত হ'ব পাৰোঁ যে, ভাৰতীয় মাৰ্গী সংগীত-পৰম্পৰাৰ পৰা ওজাপালি সংগীতৰ জন্ম। সেয়েহে ওজাপালি সংগীতৰ মাৰ্গীয় বৈশিষ্ট্যলৈ লক্ষ্য কৰি কপিলা বাৎসায়নে এনেদৰে মন্তব্য প্ৰকাশ কৰিছে: ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় নৃত্যৰ লগত ওজাৰ নৃত্যৰ অনেক সাদৃশ্য দেখা যায় আৰু নৃত্যৰ লগত জৰিত সংগীতো শাস্ত্ৰীয় ৰাগৰ নিকটবৰ্তী।"[৩১]

অকল অসম বা ভাৰতবৰ্ষতেই নহয় পৃথিৱীৰ বিভিন্ন সংস্কৃতিত প্ৰচলিত দৃশ্য-শ্ৰব্য বা পৰিৱেশ্য কলাশৈলী সমূহ ধৰ্মীয় কথাংগৰ লগত সম্পৃক্ত। ভাৰতীয় নৃত্য-কলা আৰু নাটক ধৰ্মীয় চেতনাৰে উদ্বুদ্ধ। ধৰ্মত বিশেষকৈ হিন্দুধৰ্মত, ধৰ্মীয় বিশ্বাসৰ লগতে নৃত্যৰ

২৯. তীৰ্থনাথ শৰ্মা, প্ৰা. উ. প্ৰ, পৃঃ ৩

৩০. তীৰ্থনাথ শৰ্মা, প্ৰা. উ. প্ৰ, পৃ: ৫

৩১. K. Vatsayana : Tradition of Indian Folkdance, P. 120

সম্পৰ্ক অতিকৈ গভীৰ। ভাৰতীয় মিথমতে শিৱৰ নৃত্যৰ সংযোগতহে জগতৰ সৃষ্টি আৰু ধ্বংস-লীলাদি সংঘটিত হয়। বিভিন্ন পৰিস্থিতিত দেৱ-দেৱীসকলে নৃত্য কৰাৰ বৰ্ণনাৰে ভাৰতীয় মিথবোৰ সমৃদ্ধ।[৩২]

ওজাপালি পৰিৱেশ্য কলাৰো উদ্ভৱ, বিকাশ আৰু অগ্ৰগতিত ধৰ্মীয় ভাৱৰ প্ৰাধান্য পৰিলক্ষিত নোহোৱাকৈ নাথাকে। দ্বিতীয়তে, গীত-নৃত্য-বাদ্য মন্দিৰৰ লগত জৰিত। ভাৰতীয় সংগীতৰ বিকাশত মন্দিৰৰ ভূমিকা সৰ্বজন স্বীকৃত। অসমৰ ওজাপালিৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশত মন্দিৰৰ অৰিহণা সৰ্বাগ্ৰণী। ভাৰতীয় দৃষ্টিমতে নৃত্য-গীত আদিৰে আৰাধ্য দেৱতাক যিমান সোনকালে সন্তুষ্ট কৰিব পাৰি পূজা-নৈবেদ্যৰে সিমান সোনকালে সন্তুষ্ট কৰিব নোৱাৰি। কণ্ঠ্য আৰু যন্ত্ৰ সংগীতৰ জৰিয়তে নিবেদিত নৃত্যই অনুষ্ঠিত যাগ-যজ্ঞ আৰু পূজা-পাতলৰ ফল কৰি তোলে সুনিশ্চিত।[৩৩] সেয়েহে পূজা-উপাসনাৰ লগত ওজাপালি নৃত্যৰ ইমান গভীৰ সম্পৰ্ক।

১·৩ 'ওজাপালি'ৰ লগত জৰিত বিশ্বাস আৰু জনশ্ৰুতি :

ওজাপালি ভাৰতীয় মাৰ্গী সংগীতৰ সুযোগ্য উত্তৰাধিকাৰী হ'লেও লোকজীৱনৰ লগত এইবিধ পৰিৱেশ্য কলাশৈলীৰ গভীৰ সম্পৰ্ক আৰু সম্বন্ধ সদা সৰ্বদাই ৰক্ষিত হৈ আহিছে। দ্বিতীয়তে, ওজাপালিৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহকসকল লোকসমাজৰ অংগীভূত সদস্য। তৃতীয়তে, লোকজীৱনৰ ওপৰতেই সামগ্ৰিকভাৱে ওজাপালিৰ ধৰ্মীয় আৰু সামাজিক প্ৰকাৰ্য্যৰ গুৰুত্ব নিৰ্ভৰ কৰে। গতিকে লোক-সমাজত যে, এইবিধ পৰিৱেশ্যকলাৰ জন্ম সম্পৰ্কীয় বিভিন্ন জনশ্ৰুতি, মিথ আদিৰ সৃষ্টি হৈছিল—তাত সন্দেহ নাই। অকল ওজাপালিৰ ক্ষেত্ৰতেই নহয়— ভাৰতীয় প্ৰায়বিলাক পৰিৱেশ্যকলাৰ প্ৰসংগতেই

৩২. Faubion Bowers : *The Dance in India,* P. 15

৩৩. C. Sivaramamurti : 'Introduction' in M. P. Ashton's *Yakṣagāna,* P. XI

বিভিন্ন মিথ, জনশ্ৰুতি আদি সম্পৃক্ত হৈ থকা দেখা যায়। আনকি ভাৰতীয় পৰম্পৰাই বিশ্বাস কৰে যে, ভাৰতীয় নাটকৰ পৰম্পৰা সৃষ্টি কৰিছিল প্ৰজাপতি ব্ৰহ্মাই।[৩৪] ওজাপালি কলাশৈলীৰ জগত জৰিত এনেধৰণৰ দুই এটা মিথ আৰু জনশ্ৰুতিৰ উল্লেখ কৰা হ'ল :

(ক) দৈবিক মতবাদ (Divine origin Theory) :

দৈবিক মতবাদমতে ওজাপালিৰ জন্ম সম্ভৱ হৈছে দেৱতাৰ অনুগ্ৰহত। তৃতীয় পাণ্ডৱ অৰ্জুনে দেৱতাসকলৰ জন্মশত্ৰু অসুৰ-নিবাতকৱচ সমূলক্ষে পৰাস্ত কৰা হেতু পাৰ্থৰ সন্মানৰ অৰ্থে দেৱৰাজ ইন্দ্ৰই উৰ্বশীৰ দ্বাৰা নৃত্য অনুষ্ঠিত কৰায়। নৃত্য কৰি থকা অৱস্থাতেই উৰ্বশী অৰ্জুনৰ প্ৰেমত পৰে। নৃত্যৰ অন্তত উৰ্বশীয়ে তেওঁৰ প্ৰণয়ৰ সম্ভেদ ইন্দ্ৰক দিয়ে। উৰ্বশীক বিয়া কৰাবলৈ ইন্দ্ৰই অৰ্জুনক অনুৰোধ কৰে। কিন্তু অৰ্জুনে ইন্দ্ৰৰ অনুৰোধ ৰক্ষা নকৰিলে। ক্ৰোধান্বিতা উৰ্বশীয়ে অৰ্জুনক অভিশাপ দিলে : "তৃতীয় পাণ্ডৱ এবছৰৰ বাবে নপুংসক হ'ব।" মৰ্ত্যভূমিলৈ প্ৰত্যাবৰ্তন কৰি অৰ্জুন নপুংসক ৰূপে এবছৰকাল থাকিবলৈ বাধ্য হ'ল। এই সময়ছোৱাত তেওঁ বৃহন্নলা ৰূপে বিৰাটপুত্ৰী উত্তৰাক গান্ধৰ্ববিদ্যাৰ শিক্ষা দিছিল আৰু মৰ্ত্যত দেখা গান্ধৰ্ববিদ্যা অৰ্থাৎ নৃত্য-গীত-অভিনয় আদি গন্ধৰ্বৰূপে অনুষ্ঠিত কৰাইছিল। গান্ধৰ্ববিদ্যা সাৰ্থকভাৱে প্ৰদৰ্শন কৰিবৰ বাবে বৃহন্নলাই বৰ্ণবপৰা বেশ-ভূষা আৰু বাদ্যযন্ত্ৰাদি অনাইছিল। গান্ধৰ্ববিদ্যাই ওজাপালি বিদ্যা। বৃহন্নলাৰূপী অৰ্জুনে সৰ্বপ্ৰথমে ওজাপালি নৃত্য স্বৰ্গৰপৰা আনি মৰ্ত্যত প্ৰৱৰ্তন কৰে। এইদৰে দেৱতাসকলৰ অতিকে প্ৰিয় গান্ধৰ্ববিদ্যা অৰ্থাৎ ওজাপালি বিদ্যা মৰ্ত্যলৈ নামি আহিল দেৱতাৰ কৃপাত তৃতীয় পাণ্ডৱ অৰ্জুনৰ জৰিয়তে।[৩৫]

---

৩৪. A. B. Keith, *op-cit*, PP. 12—18

৩৫. সংবাদ দাতা : হৰিৰাম ওজা, পাতিদৰং, তিতকুচি, কামৰূপ

(খ) পাৰিজাতী ব্যাসিনী সম্পৰ্কীয় মতবাদ ঃ

দৰঙৰ ব্যাস সংগীত বা বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ ধাৰক আৰু বাহকসকলৰ মতে ওজাপালিবিদ্যাৰ শিক্ষা লাভ কৰে পাৰিজাতী নামৰ এগৰাকী মহিলাই স্বপ্নত। স্বপ্নমতে তেওঁ তাঁতশালত কাপোৰ বৈ আছিল। তেনে অৱস্থাত তেওঁ মধুৰ সুৰযুক্ত গীতৰ ধ্বনি স্বৰ্গৰপৰা মৰ্ত্ত্যৰ ফালে আহি থকা শুনিবলৈ পালে। তাঁতশালৰ পৰা উঠি আহি তেওঁ সেই গীত গাই গাই মুদ্ৰাসহ নৃত্য কৰিবলৈ ধৰিলে। সপোনতেই তেওঁ ওজাপালি নৃত্যৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় বাদ্য-যন্ত্ৰ আৰু পোছাক-পৰিচ্ছদ আদি লাভ কৰে। পাৰিজাতীয়ে সপোনত লাভ কৰা ওজাপালিবিদ্যা তেওঁৰ শিষ্যসকলক শিকায়। এই শিষ্যসকলেই ব্যাসৰূপে পৰিচিত আৰু তেওঁলোকে পাৰিজাতী ব্যাসিনীৰপৰা লাভ কৰা বিদ্যাৰ নামেই ব্যাস সংগীত বা বিয়াহৰ ওজাপালি বা বিয়াহগোৱা ওজাপালি।[৩৬]

(গ) ব্যাসকলাই আৰু কেন্দুকলাই সম্পৰ্কীয় মতবাদ ঃ

আন এটি জনশ্ৰুতিমতে ব্যাসকলাই আৰু কেন্দুকলাই ক্ৰমে ব্যাসগোৱা বা বিয়াহগোৱা আৰু সুকনানি ওজাপালিৰ জনক। দীনেশ্বৰ শৰ্মাৰমতে যিজন লোক সংগীতবিদ্যাত পাৰংগম তেওঁ ব্যাস-কলাই ৰূপে পৰিচিত। দৰঙৰ ব্যাসপাৰা গাঁৱত বৰ্তমানো ব্যাস-কলাইৰ বংশধৰ সকলে বাস কৰে।[৩৭] শৰ্মাৰমতে ব্যাসকলাই সকল গীত আৰু নৃত্যৰ গুৰু আছিল।[৩৮] পুৰাণ-পাঠক ব্ৰাহ্মণকো (দৈৱজ্ঞ) ব্যাসৰূপে জনা যায়। 'ব্যাস' উপাধি বিশেষ। সংগীতত বিশেষকৈ 'মহাভাৰত' বা 'পুৰাণ'ৰ বিষয় সম্বলিত সংগীতত পাৰদৰ্শিতা লাভ কৰা ব্যাসজনেই ব্যাসকলাই।

---

৩৬. অতুল চন্দ্ৰ বৰুৱা ঃ মনসা কাব্য আৰু ওজাপালি, পৃঃ ৭৩—৭৫
৩৭. দীনেশ্বৰ শৰ্মা ঃ মঙ্গলদৈৰ বুৰঞ্জী, পৃঃ ২৪
৩৮. উ. গ্ৰ.

শংকৰদেৱৰ সময়ৰ এগৰাকী ব্যাসকলাইৰ উল্লেখ চৰিত পুথিত পোৱা যায়। দৈত্যাৰি ঠাকুৰে এই গৰাকী ব্যাসকলাইৰ উল্লেখ এনেদৰে কৰিছে :

'ব্যাসকলাই নামে জনেক আছয়।

তাহে সম গুণী নাই জাতিত ব্ৰাহ্মণ॥'[৩৯]

'কথাগুৰু চৰিত'তো এগৰাকী ব্যাসকলাইৰ নামোল্লেখ পোৱা যায়।[৪০] কিন্তু এই গৰাকী ব্যাসকলাই যে, ওজাপালি কলাত পাৰঙ্গম আছিল তাৰ ইংগিত 'কথাগুৰু চৰিত'ত পোৱা নাযায়। গতিকে এই গৰাকী ব্যাসকলাই—আমাৰ আলোচ্য ব্যাসকলাই গৰাকী নহবও পাৰে। অৱশ্যে আন যি কি নহওক, ব্যাসকলাই উপাধিটোৱে যে, লোকসমাজত লাহে লাহে সমাদৰ লাভ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল তাৰ আভাস চৰিত-পুথিবোৰৰ পাব পাৰি।

প্ৰচলিত জনশ্ৰুতি বিশেষৰ মতে পাৰিজাতীবোৰ ব্যাসকলাইৰে ওজাপালি বিদ্যা শিকিছিল আৰু ব্যাসকলাইৰ জৰিয়তে এই বিদ্যাই লাভ কৰিছিল বিস্তৃতি। পৰম্পৰাগত জনশ্ৰুতিৰ মতে ব্যাসকলাই আৰু কেন্দুকলাই ককাই-ভাই আছিল। ব্যাসকলাই আছিল বিয়াহগোৱা ওজাপালি বিদ্যাত পাৰ্গত আৰু কেন্দুকলাই আছিল সুকনানি ওজাপালি বিদ্যাত নিপুণ; অৰ্থাৎ ব্যাসসংগীতৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ হয় কেন্দুকলাইৰ জৰিয়তে। 'কামৰূপ বুৰঞ্জী'ত এগৰাকী ব্ৰাহ্মণ কেন্দুকলাইৰ নামোল্লেখ পোৱা যায়। তেওঁ কামাখ্যা গোসানীক উপাসনা কৰিছিল মধুৰ সুৰেৰে গীত আবৃত্তি কৰি। কেন্দুকলাইৰ গীতত সন্তুষ্টা দেৱীয়ে বিবসনা হৈ গীতৰ ছন্দে ছন্দে নৃত্য কৰিছিল। কোচবংশীয় ৰজা এগৰাকীয়ে গীতৰ তালে তালে দেৱীয়ে নৃত্য কৰাৰ সংকেত লাভ কৰিলে কেন্দুকলাইৰ পৰা। ৰজাই

৩৯. মহেশ্বৰ নাথ (সম্পা): দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ 'শ্ৰীশংকৰদেৱ আৰু শ্ৰীমাধৱদেৱ', পৃঃ ৭৩—৭৫

৪০. উপেন্দ্ৰ চন্দ্ৰ লেখাৰু (সম্পা): কথা গুৰুচৰিত, পৃঃ ১৪১

কেন্দুকলাইক অনুৰোধ কৰিলে দেৱীৰ নৃত্য দেখুৱাবলৈ। উপায়ান্তৰ নেদেখি কেন্দুকলাই ব্ৰাহ্মণে ৰজাক অনুৰোধ কৰিলে বেৰৰ বিন্ধাৰে গোসানীৰ নৃত্য চাবলৈ। ৰজাই সেইমতে মন্দিৰৰ বেৰৰ বিন্ধাৰে গোসানীৰ নৃত্য · চাবলৈ চেষ্টা কৰোতে ৰজা আৰু ব্ৰাহ্মণ উভয়ৰে দেৱীৰ শাপত মুণ্ডপাত হ'ল।[৪১]

ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ জন্মৰ লগত জৰিত আৰু ওপৰোল্লিখিত কাহিনী কেইটি স্বৰূপাৰ্থত যুক্তিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত নহয়। প্ৰথমতে, অৰ্জুন-উৰ্বসী মিথটো ওজাপালিৰ লগত সম্পৃক্ত কৰা হৈছে ওজা-পালি অনুষ্ঠানত গাম্ভীৰ্য্যপূৰ্ণ পৌৰাণিক পৰিবেশ সৃষ্টিৰ বাবে। যৌক্তিকতাৰ ফালৰপৰা এই মতটো গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি। দ্বিতীয়তে, পাৰিজাতী ব্যাসিনী আৰু ব্যাসকলাই উভয়েই ঐতি-হাসিক ব্যক্তি নহয়। কেন্দুকলাইৰ উল্লেখ বুৰঞ্জীত আছে, আনকি কামাখ্যা মন্দিৰৰ বেৰত কেন্দুকলাইৰ মূৰ্তিও খোদিত কৰা আছে। কেন্দুকলাই আৰু ৰজাৰ ভয়াবহ পৰিণতিৰ প্ৰতি সজাগ হৈ কোচ-ৰাজবংশীয় লোকসকলে আজিও কামাখ্যা দেৱীক দৰ্শন নকৰে। এই ফালৰপৰা কেন্দুকলাই ঐতিহাসিক ব্যক্তি যেন লাগে। অৱশ্যে কেন্দুকলাইক মনসা-সংগীতৰ পৰম্পৰা স্ৰষ্টা ৰূপে অভিহিত কৰা টান; কাৰণ কেন্দুকলাইৰ পূৰ্বৰেপৰা মনসা-সংগীতৰ পৰম্পৰা প্ৰচ-লিত আছিল। গতিকে ঐতিহাসিক তাৎপৰ্য্য ৰক্ষা কৰি ওজাপালি পৰম্পৰাৰ উৎস-সন্ধানৰ প্ৰসংগত ওপৰোল্লিখিত বিভিন্ন মতবাদবোৰে বিশেষভাৱে সহায় কৰিব নোৱাৰে। জীৱন্ত ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ লগত পৰবৰ্তীকালত মিথ, জনশ্ৰুতি আদি সংযোগ কৰি দিয়া হৈছে আভিজাত্য বা গাম্ভীৰ্য্য প্ৰদানৰ বাবে।

ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ ঐতিহাসিক তাৎপৰ্য্য বৰ্তমান। কথকতা-পৰম্পৰা নিশ্চিতভাৱে সামাজিক, সাংস্কৃতিক আৰু ঐতিহাসিক

৪১. সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞা (সম্পা): কামৰূপৰ বুৰঞ্জী, পৃঃ ১

ব্যাপাৰ। ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ উত্তৰ হৈছে এই কথকতা-পৰম্পৰাৰপৰা।

১.৪ ওজাপালিৰ প্ৰাচীনত্ব:

ওজাপালি অনুষ্ঠান যে, প্ৰাচীনকালৰেপৰা পৰম্পৰাগতভাৱে চলি আহিছে তাৰ প্ৰমাণ প্ৰাচীন লেখাত প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে পোৱা এই অনুষ্ঠানৰ উল্লেখনসমূহ। সামগান আৰু মহাকাব্য-আবৃত্তি শৈলীৰ লগত ওজাপালিৰ আবৃত্তি শৈলীৰ সাধাৰণ মিল থকা স্বাভাৱিক। এই দৃষ্টিভংগীৰ কালৰপৰা সামগান বা মহাকাব্য-আবৃত্তি পৰম্পৰাক ওজাপালিৰ প্ৰটো ৰূপ বুলি দিয়াত আপত্তি উঠিব নোৱাৰে। হিউৱেনচাঙৰ সন্মানত যে এনাইজুৰি প্ৰদৰ্শিত হোৱা পৰিবেশ্য কলা ৰীতিৰ পৰিসৰত বৰ্তমানৰ ওজাপালিৰ প্ৰটো ৰূপ বিশেষে স্থান পোৱা স্বাভাৱিক। বনমালদেৱৰ তাম্ৰলিপিত উল্লেখ থকা 'নলুহাজনা'ক বৰ্তমানৰ দেওধনীৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। বনমালৰ কালত (খ্ৰীঃ ৯ম শতিকা) বৰ্তমানৰ ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ প্ৰটো ৰূপৰ প্ৰচলন থকাৰ অনুকূলে অনুমান কৰাৰ প্ৰসংগত 'নলুহাজনা' শব্দৰ গুৰুত্ব নোহোৱা নহয়। দ্বিতীয়তে, এইখন লিপিত উল্লেখ থকা 'নেত্ৰপালিভিঃ' শব্দে ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ অংগ—, পালিক সূচিত কৰে।

সম্ভৱতঃ ওৰফে বেদাচাৰ্য্য খ্ৰীঃ ত্ৰয়োদশ শতিকাৰ এগৰাকী বিশিষ্ট কামৰূপী পণ্ডিত আছিল। তেওঁ বিষ্ণু-পূজাৰ প্ৰসংগত অনুষ্ঠিত জাগৰ-পূজাৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰিছে 'স্মৃতি ৰত্নাকৰ' গ্ৰন্থত।[১২] জাগৰ-পূজাত তালাদিবাদ্য সংগত কৰি গন্ধৰ্বগণে নৃত্য-গীত প্ৰদৰ্শন কৰা বিধেয়।[১৩] ওজাপালিৰ ওজাক গন্ধৰ্ব বোলে আৰু ওজাপালিয়ে প্ৰদৰ্শন কৰা নৃত্য-গীতক গন্ধৰ্ব-বিদ্যা বুলিও অভিহিত কৰা দেখা যায়।

---

১২. মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী: অসমৰ বৈষ্ণৱ দৰ্শনৰ ৰূপৰেখা, পৃঃ ৩৮ (পাদটীকা)

১৩. ঐ, ঐ.

গড়িছে খ্ৰীঃ ত্ৰয়োদশ শতিকা বা তাৰো পূৰ্ব্বেপৰা যে, ওজাপালিৰ প্ৰচলন সন্তালনিভাৱে চলি আছিল তাৰ স্পষ্ট প্ৰমাণ বেদাচাৰ্য্যৰ 'স্মৃতি-ৰত্নাকৰ'। নাগৰ-পূজাৰ পৰম্পৰা অক্ষতভাৱে বৰ্ত্তমানো দৰঙৰ পাতিদৰং আৰু মাহবিপাৰাত প্ৰবহমান হৈ আছে। এই পূজাত বৰ্ত্তমানো বিয়াহগোৱা ওজাপালি নিশ্চিতভাৱে অপৰিহাৰ্য্য।

তাম্ৰশাসনতো ওজাপালিৰ উল্লেখ পোৱা যায়। স্বৰ্গদেউ শিৱসিংহই ধাবেশ্বৰ, পিঙ্গলেশ্বৰ, সিদ্ধেশ্বৰ, উমানন্দ আদি মন্দিৰৰ নিত্য-পূজা সম্পাদনৰ নিমিত্তে বিভিন্ন কাৰ্য্যভাৰ অৰ্পণ কৰি দিয়া তাম্ৰশাসন কেইখনমানত ওঝা (ওজা) আৰু পালিৰ উল্লেখ পোৱা যায়। লক্ষ্মীসিংহই খ্ৰীঃ ১৭৭৪ চনত দিয়া এখন তামৰ ফলিত 'ওঝা'ৰ (ওজাৰ) বৰ্ণনা পোৱা যায়। এই গৰাকী স্বৰ্গদেৱেই খ্ৰীঃ ১৭৭৫ চনত আন এখন তাম্ৰলিপি দিছিল। ইয়াতো ওজাপালিৰ উল্লেখ আছে। মাধৱকন্দলীৰ 'ৰামায়ণ'ত উল্লেখ থকা 'গন্ধৰ্ব' পদে ওজাপালিক সূচিত কৰে :

"মধুৰ মৃদংগ ধৰি বিভাধৰে বাৱে।
গন্ধৰ্বসকলে সুললিত গীত গাৱে॥"[৪৪]

'গীতাল' বা 'গীদাল' পদে ওজাপালি অনুষ্ঠানক বুজায়। 'ডাক-প্ৰবচন'ত 'গীতাল'শব্দৰ উল্লেখ পোৱা যায় : 'বন্ত থাকিলে কিসৰ গীতাল।'[৪৫] মনকৰেও 'ওজাপালি'ৰ প্ৰতিশব্দৰূপে 'গীতাল' শব্দটি প্ৰয়োগ কৰিছে : 'গীতালৰ হাতে কণ্ঠে আগোক এজন চামৰ।'[৪৬] শংকৰদেৱে গীতালৰ গীত-ধ্বনিক ভ্ৰমৰৰ গুঞ্জনৰ লগত তুলনা কৰিছে : 'বেঢ়িয়া গুঞ্জৰে যেন ভ্ৰমৰে গীতাল।'[৪৭] মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ

৪৪. মাধৱকন্দলী : ৰামায়ণ, পদ ১৩৪৬
"গন্ধৰ্ব্ব বজাবে খ্যাম ওজাৰ উপৰ।" —[illegible] গীত
৪৫. নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা (সম্পা) : ডাক প্ৰৱচন, পৃঃ ১২
৪৬. [illegible] (সম্পা) : [illegible], পৃঃ ৩
৪৭. মহেশ্বৰ নেওগ (সম্পা) : কীৰ্ত্তন, ১৩।১০৩

সৰহতে ওজাপালি জীয়ন্ত আৰু জনপ্ৰিয় অনুষ্ঠান আছিল। ইয়াৰ আভাস ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ 'গুৰুচৰিত'খনৰ পোৱা যায়। এই 'চৰিত'খনৰ মতে শংকৰদেৱে নাৰায়ণ ঠাকুৰ আতাৰ জৰিয়তে বিয়াহ ওজাৰ দাইনাপালি হোটো বলোবাসক অনাইছিল:

"আনিলন্ত নাৰায়ণে গুৰু অনুপায়।
বিয়াসৰ পালি জেন্তে হোটো বলোবায়॥"৪৮

'কথা-গুৰুচৰিত'ত উল্লেখ আছে যে, শংকৰদেৱৰ শ্ৰাদ্ধকৃত্যত ওজাপালি অনুষ্ঠিত হৈছিল: "তেহে মাহেকীয়া মূল কাজ হ'ল হি। গুৰুজন দিনা চাৰি আগে অনেক সম্ভাৰ লৈ তকে সমে গ'ল। সভা, খলা, গৃহ, খৰি, পাত, চক, খুটি, মাহ......। ৰাম ৰাম গুৰু পিণ্ড দিয়ালে। তকে নাম গাই খোল তালে গীত গালে, ওজা গাই।"৪৯

মহাপুৰুষ দামোদৰদেৱৰ আদ্য শ্ৰাদ্ধৰ প্ৰসংগত ব্যাস ওজাপালি অনুষ্ঠিত হোৱাৰ বৰ্ণনা বাৰবাৰে তেওঁৰ 'গুৰুলীলা'ত দিছে:

ওজাপালি নট। নটুৱা বিয়াস। ব্ৰাহ্মণ যতেক মাত্ৰ।
দানে মানে সম। তকে সন্তোষয়। বিদায় দিয়া পঠায়॥৫০

কবিবৰ বৈকুণ্ঠ নাথ ভাগৱত ভট্টাচাৰ্যৰ আদ্য শ্ৰাদ্ধত ওজাপালি উঠাৰ বৰ্ণনা বাৰবাৰে দিছে: 'নট-নটী ওজাপালি অনেক আছিলা।'৫১ ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ প্ৰসংগতো মহাপুৰুষ দামোদৰ দেৱে ওজাপালিৰ সহায় লৈছিল:

'গোবৰ্দ্ধন পৰ্বানন্দ ওজা দুইজন।
সুস্বৰে গায়ন্ত ভাগৱত কৰসম॥'৫২

---

৪৮. হৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা (সম্পা): গুৰুচৰিত, পদ ৩০২৮
৪৯. উপেন্দ্ৰ চন্দ্ৰ লেখাৰু (সম্পা): কথা-গুৰুচৰিত, পৃঃ ২২৮
৫০. মহেন্দ্ৰ নাথ চৌধুৰী (সম্পা): গুৰুলীলা, পদ ৯২৩
৫১. মহেন্দ্ৰ নাথ চৌধুৰী (সম্পা), শ্ৰী. উ. প্ৰ., পদ ১০০১
৫২. মহেন্দ্ৰ নাথ চৌধুৰী (সম্পা), শ্ৰী. উ. প্ৰ., পদ ৪২৭

মহাপুৰুষ শংকৰদেৱেও ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ মাধ্যম স্বৰূপে ওজাপালি পৰিৱেশ্য কলাৰ সহায় লৈছিল :

'দুইজনে এক থান তৈল ঘি মিলত।
সেই দিন ধৰি দুইৰো আনন্দ মনত॥
তৈলন্ত ঈশ্বৰ দুই এক থান যেবে।
নিতে নিতে আনন্দ বাঢ়িয়া যাই তেবে॥
ৰাম ৰাম গুৰু ৰাম দাস ওজা দুই।
মাধৱে কীৰ্ত্তন কৰা দাইনাপালি হুই॥
গগন মণ্ডল চোৱে কীৰ্ত্তনৰ ধ্বনি।
আনন্দ সাগৰে লোক মজে তাক শুনি॥'[৫৩]

'কথা-গুৰুচৰিত'ৰ মতে শংকৰদেৱৰ পূৰ্বে বটদ্ৰৱাৰপৰা পাটবাউসীলৈ কথা চৰিত্ৰ, ঘোষাকীৰ্ত্তন আৰু ওজাহে আছিল, গুণমালা, লীলামালা, ভটিমাৰ ক্ৰম নাছিল।[৫৪] অক্ষৰ জ্ঞান নথকা-কৈও মানুহে দশম ভাগৱত আদি মুখস্থ কৰি 'ওজা' উপাধি লাভ কৰিব পাৰিছিল। দৃষ্টান্তস্বৰূপে আমি লক্ষ্মণ ওজালৈ আঙুলিয়াব পাৰোঁ : 'গুৰুজনে ভোজন কৰাই সুধিছে বোলে : তই পঢ়িব পাৰনে? বোলে : বাপ, নুৱাৰোঁ। তেহে গুৰুজনে একাদশ পুথিত দেখাই কলি নিলিয়াকৈও পঢ়ায়। বিবেকী পঢ়ুৱা হ'ল। দশমৰ পদ আওৰাই লব দিলে। আছিলত ওজা শিকালে। চিৰাম আতা পালী হুই নিতে কীৰ্ত্তন কৰেহি। যব চক্ৰৱৰ্ত্তী ওজা হ'ল।'[৫৫]

মথুৰা দাস ঠাকুৰ আতা ওৰফে গোপাল আতাই ১৮ জন সংগীৰে 'ৰামায়ণ' ওজাপালি গাই ফুৰিছিল।[৫৬] গীত-বাদ্য-নৃত্যত

৫৩. ৰাজমোহন নাথ (সম্পা): দৈত্যাৰি ঠাকুৰ কৃত 'মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ চৰিত', ১৯।১-২

৫৪. উপেন্দ্ৰ চন্দ্ৰ লেখাৰু (সম্পা): কথা-গুৰুচৰিত, পৃঃ ১

৫৫. ঐ. গ্ৰ. পৃঃ ২১০

৫৬. উপেন্দ্ৰ চন্দ্ৰ লেখাৰু (সম্পা): প্ৰা. উ. গ্ৰ., পৃঃ ২৬৫

দক্ষতা অৰ্জন কৰা জনক 'ত্ৰিপুৰা বুৰঞ্জী'ত গুণিন বোলা হৈছে।[৩৭] ওজাপালিৰ সমাৰ্থক শব্দ ৰূপেও গুণিনৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা যায়। অৱশ্যে কামৰূপৰ অঞ্চল বিশেষে 'গুণিন' শব্দৰ পৰিসৰে প্ৰায়-বিলাক পৰিবেশ্য কলাৰীতিকেই সামৰে। মহেশ্বৰ নেওগৰ মতে গুণিনৰ পৰিসৰে বিয়াহৰ ওজাপালিক সূচিত কৰে। গুণিনসকলে সমগ্ৰ মাৰমাহটো গাঁৱে গাঁৱে বিয়াহ-গীত অৰ্থাৎ বিয়াহৰ ওজা-পালিয়ে গোৱা গীত গাই ঘূৰি ফুৰিছিল।

৩৭. সূৰ্যকুমাৰ ভূঞা (সম্পা): ত্ৰিপুৰা বুৰঞ্জী, পৃঃ ২৯

দ্বিতীয় অধ্যায়

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ বিভিন্ন ৰূপ (Forms)

‘গীতাল’, ‘গুণিন’, ‘বিবেকী বিস্তা’ আদি ৰূপে পৰিচিত ওজাপালি অনুষ্ঠানক পাঠ, প্ৰসংগ, সংযুক্তি, পৰিবেশনা প্ৰণালী আদিৰ কাৰণপৰা কেইটামান ভাগত ভগাব পাৰি। কাহিনী কথন ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ মুখ্য উদ্দেশ্য। প্ৰসংগৰ বিভিন্নতাত কাহিনী কথন, গীত পৰিবেশন শৈলী আদিও বিভিন্ন হয়। এই বিভিন্নতাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিত ওজাপালিৰ বিভিন্ন ৰূপৰ (forms) বিকাশ সম্ভৱ হৈছে।

ওজাপালিয়ে গোৱা বিষয়বস্তুৰ মূলৰ (source) কাৰণপৰা ওজাপালি অনুষ্ঠানক স্থূলভাৱে দুটা ভাগত ভগাব পাৰি :

(১) মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালি,

আৰু (২) মহাকাব্য অনাশ্ৰয়ী ওজাপালি।

১. মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালি :

যি ওজাপালিয়ে সাধাৰণতে ‘ৰামায়ণ’, ‘মহাভাৰত’ আৰু ‘পুৰাণ’ৰ বিষয়বস্তু সম্বলিত গীত-পদ আবৃত্তি কৰে সেই ওজাপালিক মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালি আখ্যা দিব পাৰি। বিষ্ণু বা কৃষ্ণ-কথামৃতৰ লগত জড়িত গীত-পদক কলাত্মক ৰূপ প্ৰদান কৰাই এই শ্ৰেণীৰ ওজাপালিৰ মূল লক্ষ্য। অৱশ্যে কোনো কোনো প্ৰসংগত শাক্ত সমল প্ৰধান গীত আবৃত্তি কৰাৰ প্ৰৱণতাও নথকা নহয়, কিন্তু এই প্ৰৱণতা নিশ্চিতভাৱে নতুন। ভাৰত গোৱা ওজাপালিৰ ৰূপসমূহ এই শ্ৰেণীৰ ভিতৰত ধৰিব পাৰি?

(ক) ব্যাসসংগীত বা বিয়াহগোৱা ওজাপালি বা বিয়াহৰ ওজাপালি বা সভা গোৱা ওজাপালি,

(খ) ৰামায়ণ-সংগীত বা ৰামায়ণ গোৱা ওজাপালি বা ৰামায়ণী ওজাপালি,

(গ) ভাওৰা ওজাপালি বা ভাওৰীয়া ওজাপালি বা ভাইৰা,

(ঘ) দুৰ্গাবৰী ওজাপালি,

(ঙ) সত্ৰীয়া ওজাপালি বা বিয়হীয়া ওজাপালি,

(চ) পাঞ্চালী ওজাপালি।

আৰু (ছ) ছুলড়ী ওজাপালি।

২. মহাকাব্য অনাশ্ৰয়ী ওজাপালি ঃ

যি ওজাপালিয়ে সাধাৰণতে ৰামায়ণ-মহাভাৰত বা পুৰাণৰ বিষয়বস্তুৰ ওপৰত আশ্ৰিত গীত-পদ আবৃত্তি নকৰে আৰু যি ওজাপালিয়ে সাধাৰণতে সৰ্পৰ দেৱী মনসা বা পদ্মা বা বিষহৰী-পূজাৰ লগত জড়িত গীত-পদ গায় সেই ওজাপালিক মহাকাব্য অনাশ্ৰয়ী ওজাপালি বোলে। অন্য প্ৰকাৰে এই শ্ৰেণীৰ ওজাপালিয়ে গোৱা গীতধাৰাক মনসা সংগীত আখ্যা দিব পাৰি। বিষয়বস্তুৰ কাৰণেৰে মহাকাব্য আশ্ৰয়ী আৰু মহাকাব্য অনাশ্ৰয়ী ওজাপালিৰ মাজত পাৰ্থক্য থকাৰ উপৰিও সংযুক্তি, প্ৰসংগ, সংগীত শৈলী আদিৰ ক্ষেত্ৰতো উভয়ৰ মাজত পাৰ্থক্য সুস্পষ্ট।

গীতৰ বিষয়বস্তুৰ কাৰণেৰে মহাকাব্য অনাশ্ৰয়ী ওজাপালিক আকৌ কেইটিমান শ্ৰেণী বা ৰূপত বিভক্ত কৰিব পাৰি ঃ

(ক) সুকনানি ওজাপালি বা বং গোৱা ওজাপালি,

(খ) বিষহৰী গান বা গীত গোৱা,

(গ) মাৰৈ পূজাৰ গান বা মাৰৈ গান,

(ঘ) পদ্মা বা পদ্মা-পুৰাণৰ গান,

আৰু (ঙ) ঢুলীয়া ওজাপালি।

মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালি :

১. ক. ব্যাস সংগীত বা ব্যাস ওজাপালি বা বিয়াহ ওজাপালি বা বিয়াহ গোৱা ওজাপালি বা বিয়াহৰ ওজাপালি বা সভা গোৱা ওজাপালি :

বিভিন্ন ওজাপালি ৰূপৰ ভিতৰত ব্যাস সংগীত বা ব্যাস ওজাপালি বা বিয়াহৰ ওজাপালি বা বিয়াহ গোৱা ওজাপালি বা সভা গোৱা ওজাপালিয়েই প্ৰাচীনতম। ব্যাহ ওজাপালি সৰ্বভাৰতীয় ব্যাস সংগীত-পৰম্পৰাৰ পটভূমিত প্ৰতিষ্ঠিত। মহাভাৰত আৰু পুৰাণ আবৃত্তি-পৰম্পৰাৰপৰা ব্যাহ ওজাপালিৰ জন্ম। ব্যাহ বা বিয়াহ পদটো সংস্কৃত 'ব্যাস' পদৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা স্বাভাৱিক। 'ব্যাস' পদৰ অৰ্থ বিভিন্ন প্ৰসংগত বিভিন্ন হ'ব পাৰে। সংস্কৃত অভিধানত 'ব্যাস' পদৰ বাৰটা অৰ্থৰ উল্লেখ পৰিদৃষ্ট হয়। ইয়াৰ ভিতৰৰে এটা হ'ল : "এগৰাকী ব্ৰাহ্মণ, যিজনে দৰ্শকৰ মাজত পুৰাণ-কাহিনী ব্যাখ্যা কৰে।"[1] শাস্ত্ৰীয় পৰম্পৰাৰ নিচিনাকৈ অসমৰ ব্যাসেও পৌৰাণিক কাহিনী ব্যাখ্যা কৰে। ব্যাস-সংগীতত পাৰদৰ্শিতা অৰ্জন কৰা জনেই ব্যাস-ওজা। ব্যাস-ওজা আৰু পালিৰ সৈতে দলটোক বিয়াসৰ বা বিয়াহৰ ওজাপালি আখ্যা দিয়া হয়। প্ৰাচীন পৰম্পৰামতে ব্যাসসকল ব্ৰাহ্মণৰ মাজতহে সীমিত আছিল। অসমৰ প্ৰসংগত দেখা যায় যে, আদিতে বিয়াহৰ ওজাসকল দৈৱজ্ঞ ব্ৰাহ্মণ সম্প্ৰদায়ৰ মাজত সীমাবদ্ধ আছিল। এই সন্দৰ্ভত স্বৰ্গদেৱ লক্ষ্মীনাথ সিংহই ১৬৯৬ শকত দিয়া তামৰ ফলি এখনলৈ আঙুলিয়াব পাৰোঁ। যেনে : "অয়ংপ্ৰজাং ক্ষিতি সিদ্ধাং কামৰূপ নিসিনে। শ্ৰীকৃষ্ণ সাগৰস্যায় দৈৱজ্ঞ কুল জন্মনে। তস্মৈ পাৰক বৰ্য্যাৰ তাম্ৰপত্ৰমিদং।"[2]

---

১. V. S. Apte : *The Practical Sanskrit Dictionary*

২. গাজমাৰা বিষাদী ৺কমলচন্দ্ৰ মিশ্ৰৰ দ্বাৰা সংকলিত আৰু শ্ৰীহৃদয়মোহন গোস্বামীৰ সৌজন্যত প্ৰাপ্ত।

অৰ্থাৎ কামৰূপৰ দৈৱজ্ঞ কুলোদ্ভৱ আৰু পুৰাণ-পাঠকসকলৰ মাজত অন্যতম সাগৰক স্বৰ্গদেউ লক্ষ্মীসিংহই ১৬৯৬ শকত এই তাম্ৰফলিখন দান কৰিলে।

বিয়াহৰ ওজা পুৰাণ-পাঠক ৰূপে অৰ্থাৎ পৌৰাণিক কাহিনী গায়কৰূপেও পৰিচিত। আদিতে বিয়াহৰ ওজা ব্ৰাহ্মণ কুলোদ্ভৱ হ'ব লাগিছিল, যদিও শেষলৈ এই নিয়ম কিছু পৰিমাণে শিথিল হৈ পৰে; কিয়নো দৈৱজ্ঞ ভিন্ন আন কুলৰ লোকেও বিয়াহৰ ওজা হ'বলৈ সক্ষম হোৱাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়।

হাজোৰ মাধৱ মন্দিৰৰ লগত জৰিত চান্দাই ওজাও ব্ৰাহ্মণ বা দৈৱজ্ঞ সম্প্ৰদায়ৰ লোক নাছিল। সাগৰ ওজাক তাম্ৰফলি দান দিয়াৰ এবছৰৰ পিছতেই স্বৰ্গদেউ লক্ষ্মীসিংহই চান্দাইক এখন তাম্ৰফলি দান কৰিছিল—১৬৯৭ শকত।[৬] দ্বিতীয়তে, জাতি বা সম্প্ৰদায় নিৰ্বিশেষে যি ওজাই ব্যাসদেৱে ৰচনা কৰা 'মহাভাৰত' আৰু 'পুৰাণ'ৰপৰা কাহিনী আবৃত্তি কৰে, তেওঁ ব্যাসৰ বা বিয়াহৰ ওজা-ৰূপেও পৰিচিত। তৃতীয়তে, বিয়াহৰ ওজাপালিয়ে বিভিন্ন প্ৰসংগত অনুষ্ঠিত হোৱা সভাত গীত-নৃত্যাদি প্ৰদৰ্শন কৰে। অসমৰ সত্ৰত এনে সভাত এইবিধ ওজাপালি অনুষ্ঠিত হোৱাটো অপৰিহাৰ্য্য। সেয়েহে বিয়াহগোৱা ওজাপালিক সভাগোৱা ওজাপালিও বোলে। সমগ্ৰ প্ৰচলিত পৰম্পৰাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি বিয়াহগোৱা ওজাপালিক দুটা ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি। যেনে:

(ক) বিশুদ্ধ বিয়াহগোৱা ওজাপালি,

আৰু (খ) কবিৰেতীয়া ওজাপালি।

(ক) বিশুদ্ধ বিয়াহগোৱা ওজাপালি:

যি বিয়াহৰ ওজাই দৰঙী ৰজাসকলৰ পৃষ্ঠপোষকতা লাভ

---

৬. [illegible])।

কৰিছিল আৰু ৰজাঘৰৰ ফালৰপৰা মুদ্ৰা অৰ্থাৎ তৌৰ্য্যত্ৰিক যন্ত্ৰ লাভ কৰি জাগৰ আৰু দৰ-পূজাত মালচী গীত গোৱাৰ ৰাজকীয় যোগ্যতা লাভ কৰিছিল—সেই ওজা বিশিষ্ট ওজাপালিক বিশুদ্ধ বিয়াহ গোৱা বা বিশুদ্ধ বিয়াহৰ ওজাপালি আখ্যা দিয়াৰ পৰম্পৰা চলি আহিছে।

(খ) কবিংগতীয়া ওজাপালি :

যি বিয়াহৰ ওজা বা ওজাপালিয়ে দৰঙী ৰজাৰ পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰা নাছিল আৰু ৰজাঘৰৰ ফালৰপৰা মুদ্ৰা বা তৌৰ্য্যত্ৰিক যন্ত্ৰ লাভ কৰি জাগৰ আৰু দৰ-পূজাত মালচী গোৱাৰ ৰাজকীয় যোগ্যতা লাভ কৰা নাছিল—সেই ওজা বা ওজাপালিক কবিংগতীয়া বিয়াহ ওজাপালি বোলা দেখা যায়।

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা সহজে প্ৰতীয়মান হ'ব পাৰি যে, ওজাপালি কলাৰূপৰ গুণগত বৈশিষ্ট্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি বিশুদ্ধ বা কবিংগতীয়া এই বিশেষণ দুটি প্ৰয়োগ কৰা হোৱা নাই। উভয় পৰম্পৰাতে গুণগত বৈশিষ্ট্যৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি।

১. মন্দিৰৰ প্ৰসংগৰপৰা ওজাপালিৰ অপসাৰণ প্ৰক্ৰিয়া :

প্ৰাগ্‌জ্যোতিষ-কামৰূপৰ পৰম্পৰাগত গীত আৰু নৃত্যৰ বিশিষ্ট-ধাৰক আৰু বাহক বিয়াহগোৱা ওজাপালি আদিতে মন্দিৰৰ প্ৰসংগৰ (context) লগত জড়িত আছিল। নানা কাৰণবশতঃ মন্দিৰৰ চাৰিবেৰৰ মাজৰপৰা ওজাপালি অনুষ্ঠান জন-গণৰ মাজলৈ বিস্তাৰিত হ'ল। লাহে লাহে ই, [illegible] ৰজাৰ আৰু প্ৰজাৰ উভয়ৰাৰা সমাদৃত হ'বলৈ ধৰিলে। ৰাজনৈতিক আৰু ধৰ্মীয় অস্থিৰতাৰপৰা কিছু পৰিমাণে মুক্ত 'দেশদৰঙ'ত, এই দেশৰ ৰজা-প্ৰজাৰ পৃষ্ঠপোষকতাত [illegible] ওজাপালিৰ পৰম্পৰা পুনৰ সঞ্জীৱিত হৈ উঠিল। আনকি 'দেশদৰঙ'ৰ বাহিৰেও কামৰূপৰ বিভিন্ন

অঞ্চলত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ পৰম্পৰা ৰক্ষিত নোহোৱাকৈ থকা নাছিল; কিন্তু সেই পৰম্পৰা আছিল তেনেই দুৰ্বল, নিস্তেজ আৰু প্ৰায় গতিবিহীন।

ব্যাস ওজা সাগৰ সত্ৰৰ শিংগলেশ্বৰ মন্দিৰৰ লগত জৰিত হৈ আছিল। তেওঁৰ সংগীত বিভাত মুগ্ধ হৈ তেওঁৰ জীৱিকা সুনিশ্চিত কৰাৰ প্ৰয়াসেৰে স্বৰ্গদেউ লক্ষ্মীনাথসিংহই সাগৰক মাটি দান কৰি এখন তাম্ৰফলি প্ৰদান কৰে। লক্ষ্মীসিংহই কামৰূপৰ সাগৰ ওজাক দৰংগৰ ধুমুহাগ্ৰামত ঘৰবাৰীসহ ২৪ পুৰা মাটি দান কৰে। ইয়াৰ পিছৰপৰা সাগৰ ওজাই ধুমুহাগ্ৰামত বসতি কৰিবলৈ লয়। সাগৰ ওজাক কেন্দ্ৰ কৰি দৰংগী ৰজাৰ পৃষ্ঠপোষকতাত বিয়াহ গোৱা ওজাপালিৰ এক শক্তিশালী পৰম্পৰা 'দেশদৰঙ'ত গঢ়ি উঠে। 'ব্যাস' বা 'বিয়াহ'সকল স্থায়ীভাৱে থাকিবলৈ লোৱাৰেপৰা ধুমুহা-গ্ৰাম'ৰ নাম 'ব্যাসপাৰা' বা 'বিয়াহপাৰা'লৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল। ব্যাসপাৰা আজিও পৰম্পৰাগত বিয়াহ গোৱা ওজাপালিৰ বাবেই বিখ্যাত। কামৰূপৰ সুন্দৰদিয়, গুৱাকুছি, দক্ষিণ কামৰূপ, বৰপেটা আদিত দুই-এযোৰা বিয়াহগোৱা ওজাপালি নথকা নহয়; কিন্তু দৰঙৰ বিয়াহ গোৱা ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ এওঁলোকে গীত-নৃত্যাদিৰ পৰম্পৰা অবিকৃতভাৱে ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই। বৰপেটা সত্ৰৰ লগত জৰিত ব্যাস ওজাপালিৰূপত সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট।

২. আদৰ্শ প্ৰতিমান ৰূপে বিয়াহৰ ওজাপালি :

অসমত প্ৰচলিত বিভিন্ন ওজাপালিৰূপৰ ভিতৰত বিয়াহগোৱা ওজাপালি-ৰূপ সুপ্ৰাচীন। এই কাৰণেই বিয়াহগোৱা ওজাপালিক আন আন ওজাপালি-ৰূপৰ আদৰ্শ প্ৰতিমানৰূপে অভিহিত কৰাত কোনো ধৰণৰ আপত্তি উঠিব নোৱাৰে। অৱশ্যে আন আন ওজাপালি-ৰূপ, 'বিয়াহগোৱা ওজাপালি'ৰপৰা বিকাশ হোৱাটো

স্বাভাৱিক। বিয়াহগোৱা ওজাপালিয়ে সাধাৰণতে 'মহাভাৰত' আৰু 'পুৰাণ'ৰ বিষয়বস্তু সম্বলিত গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। অৱশ্যে 'ৰামায়ণ'ৰ পদো যে আবৃত্তি নকৰে তেনেও নহয়; যিহেতু ব্যাস বা বিয়াহৰ প্ৰসাৰিত অৰ্থই বাল্মীকিৰ 'ৰামায়ণ'কো সামৰে।[৪]

৩. ব্যাস-ওজাপালি-গীতৰ বিষয়বস্তু :

আদিতে ব্যাহ-ওজাপালিয়ে সংস্কৃত মহাকাব্য আৰু পুৰাণৰ বিষয়বস্তু আবৃত্তি কৰিছিল। পৰৱৰ্তী কালত এইবিধ পৰিৱেশকলাই অসমীয়া ভাষালৈ অনূদিত মহাভাৰতৰ বিষয়বস্তু বিশেষকৈ ৰাম-সৰস্বতীৰ বধকাব্যসমূহৰ বিষয়বস্তু, ভৱদেৱ বিপ্ৰৰ 'নাগাক্ষ-যুদ্ধ', ৰঘুনাথ মহন্তৰ 'অদ্ভুত ৰামায়ণ' আদিৰপৰা পদ গাইছিল। ইয়াৰ বাহিৰেও ব্যাসগোৱা ওজাপালিয়ে পীতাম্বৰ দ্বিজৰ 'ঊষা-পৰিণয়', দুৰ্গাবৰ কায়স্থৰ 'গীতিৰামায়ণ' আদিৰপৰাও পদ আবৃত্তি কৰিছিল। এই-বিধ ওজাপালিয়ে কিন্তু কেতিয়াও 'মনসা কথাবৃত্ত'ৰপৰা আধৃত গীত-পদ আবৃত্তি নকৰে।[৫]

প্ৰসংগক্ৰমতেই ক'ব পাৰি যে, বিয়াহগোৱা ওজাপালি বিশেষ-ভাৱে বাসুদেৱ-পূজা আৰু জাগৰ-পূজাৰ লগত জৰিত। অন্যহাতে সুকনানি ওজাপালিয়ে মনসা-পূজা বা বিষহৰী পূজাৰ প্ৰসংগত নৃত্য-গীত প্ৰদৰ্শন কৰে। বাসুদেৱ-পূজাৰ পৰম্পৰা, মনসা-পূজাৰ পৰম্পৰা-তকৈ নিশ্চিতভাৱে প্ৰাচীন। তীৰ্থনাথ শৰ্মাৰ মতে খ্ৰীঃ ৩য়-৪ৰ্থ শতিকাৰপৰা প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপত বাসুদেৱ-পূজাৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত আছিল।[৬] ইয়াৰ বিপৰীতে খ্ৰীঃ ১০ম-১১শ শতিকা-মানৰপৰাহে অসমত মনসা বা পদ্মা-পূজাৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ হয়।

---

৪. M. Neog : *Saṅkaradeva and His Times,* P. 251

৫. (—) : *Sattriya Dances of Assam and Their Rhythms,* P. 11.

৬. তীৰ্থনাথ শৰ্মা : আউনিআটী সত্ৰৰ বুৰঞ্জী, ২৯

গতিকে সৰ্পৰ দেৱী মনসা বা বিষহৰী পূজাৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত ওজাপালিৰ পৰম্পৰা খ্ৰীঃ ১০-১১শ শতিকাৰপৰা বা ইয়াৰ পিছৰ-পৰা আৰম্ভ হোৱাৰ অনুকূলে মত পোষণ কৰিব পাৰি। এই দৃষ্টিভংগীৰ কালৰপৰাও মনসা-পূজা বা পদ্মাৰ-পূজাৰ লগত জড়িত ওজাপালিতকৈ ব্যাস ওজাপালিৰ পৰম্পৰা প্ৰাচীন।

ওজাপালিয়ে গোৱা বিষয়বস্তুৰ প্ৰতি লক্ষ্য কৰি মহাকাব্য আশ্ৰিত বিভিন্ন ওজাপালি ৰূপক বৈষ্ণৱ পৰিৱেশ্য কলা আখ্যা দিয়া হয়। তদনুৰূপে মহাকাব্য অনাশ্ৰিত ওজাপালি ৰূপক শাক্ত পৰিৱেশ্য কলা বুলিব পাৰি। দ্বিতীয়তে, বিয়াহগোৱা, সত্ৰীয়া আদি ওজা-পালি ৰূপক পৰম্পৰাগত (শাস্ত্ৰীয়?) দৃশ্য-শ্ৰব্য কলাৰীতিৰূপে অভিহিত কৰিব পাৰি। অন্যহাতে মনসা ওজাপালি ৰূপক সাধাৰণ-ভাৱে লোককলাৰ পৰিসীমাত ধৰা হয়। অৱশ্যে দৰঙৰ সুকনানি ওজাপালিৰ সাংগীতিক দিশত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ প্ৰভাৱ সুদূৰ প্ৰসাৰী।

দক্ষিণ কামৰূপত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ হয় গুইমাৰাৰ শিৰোৰাম ওজাৰ জৰিয়তে। এওঁ ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ কলা শিকিছিল উত্তৰ কামৰূপৰ শিৰোদাসৰপৰা।[1] ইয়াৰপৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, দক্ষিণ কামৰূপত ব্যাসগোৱা ওজা-পালি-পৰম্পৰাৰ সূত্ৰপাত হৈছিল উত্তৰ কামৰূপৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ জৰিয়তে। দক্ষিণ কামৰূপত ব্যাস ওজাপালিৰ পৰম্পৰা বৰ্তমান জীৱন্তৰূপত প্ৰবহমান। পৰম্পৰাগত ওজাপালিৰ ধাৰক আৰু বাহকসকলৰ মাজত লোক অভ্যুক্তি প্ৰচলিত আছে যে, মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালিয়ে মনসা-কথামৃত সৰ্জিত গীত-পদ গোৱা অনুচিত; অথবা মনসা-ওজাপালিয়ে মহাভাৰত-পুৰাণ

১. D. Kalita : *Traditional Performance of South Kamrup* (Unpublished M. Phil Dissertation Submitted to Gauhati University, 1986-87), P: 62.

আদিৰ বিষয়বস্তু আবৃত্তি কৰাটো অপাৰম্পৰিক। উত্তৰ কামৰূপ, নৱগঠিত দৰং জিলা আদিত এই লোক অনুষ্ঠানটো কটকটীয়াভাৱে ৰক্ষিত হৈ আহিছে; কিন্তু ইয়াৰ স্পষ্ট ব্যতিক্ৰম পৰিলক্ষিত হয় দক্ষিণ কামৰূপৰ ওজাপালিৰ প্ৰসংগত, কাৰণ এই অঞ্চলত ব্যাস-গোৱা আৰু সুকনানি, ওজাপালিৰ দুটা স্বতন্ত্ৰ ৰূপ নহয়, এটা ৰূপৰ দুটা অভিব্যক্তি বিশেষহে। প্ৰসংগৰ প্ৰয়োজনীয়তানুসৰি ব্যাস গোৱা ওজাপালিয়েই সুকনানি ওজাপালিৰূপে নৃত্য-গীত প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰে অথবা সুকনানি ওজাপালিয়েই ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰূপে অনুষ্ঠান প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰে। স্বৰূপাৰ্থত এই অঞ্চলত ব্যাসগোৱা আৰু সুকনানি ওজাপালি ৰূপদ্বয়ক সূচিত কৰিবৰ বাবে কেৱল 'ওজাপালি' পদটোহে ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। অনুষ্ঠান প্ৰদৰ্শনৰ শৈলী, গীত-পদৰ বিষয়বস্তু, পোচাক-পৰিচ্ছদ আৰু প্ৰসংগৰ বিভিন্নতাৰ ভিত্তিতহে ওজাপালিৰূপৰ স্বতন্ত্ৰতাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। উত্তৰ কামৰূপৰ অঞ্চল বিশেষে ওজাপালি পদে কেৱল মনসা ওজাপালিকহে সূচিত কৰে। এইবোৰ অঞ্চলত বৰ্তমান বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ প্ৰচলন নাই। বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ লগত সাধাৰণ মিল থকা ওজাপালিক এই অঞ্চলৰ জনসাধাৰণে ভাইৰা বোলে। পূব কামৰূপৰ ওজাপালি পৰম্পৰা দৰঙৰ ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ লৈতে অভিন্ন। এই অঞ্চলত বিয়াহগোৱা আৰু সুকনানি ওজাপালিৰ উভয়ৰূপেই অনুৰূপভাৱে প্ৰচলিত। একালত পূব কামৰূপ "দেশদৰং"ৰ ভৌগোলিক সীমাৰেখাৰ অন্তৰ্ভুক্ত আছিল বাবেই দৰঙীয়া সংস্কৃতিৰ লগত পূব কামৰূপৰ সংস্কৃতিৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট।

ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ একোটি দলত [illegible] লৈকে সাধাৰণতে ছজন লোক থাকে। অৱশ্যে ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম যে হ'ব নোৱাৰে তেনে কোনো কথা নাই। পালি সকলক এনেদৰে ভাগ কৰিব পাৰি: (ক) দাইনা পালি [illegible], (খ) [illegible] পালি বা [illegible] পালি [illegible] আৰু (গ) [illegible] পালি [illegible]। কোনো কোনো

ক্ষেত্ৰত এজন বায়নৰ বা গোৱনপালি আৰু এজন মৃদংগবাদক পালিৰেও ওজাপালি অনুষ্ঠিত হোৱা দেখা যায়। এই প্ৰসংগত ওজা আৰু দাইনাপালি কিন্তু অপৰিহাৰ্য্য।

১ খ ৰামায়ণ সংগীত বা ৰামায়ণ গোৱা ওজাপালি অথবা ৰামায়ণ-ওজাপালি :

যি বিয়াহগোৱা ওজাপালিয়ে ৰামায়ণ-পৰম্পৰাই সামৰি লোৱা গীত-পদ আবৃত্তি কৰে, সেই ওজাপালিক ৰামায়ণ গোৱা ওজাপালি অথবা ৰায়মন ওজাপালি আখ্যা দিব পাৰি। এইবিধ ওজাপালিয়ে সাধাৰণতে মহাভাৰত বা পুৰাণ-পৰম্পৰাৰ পৰিধিৰ মাজত আবদ্ধ গীত-পদ আবৃত্তি নকৰে। মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰীৰ মতেও ৰামায়ণ-গীত গোৱা বিয়াহৰ ওজাপালিয়েই ৰায়মন-ওজাপালি।[৮] দৰং জিলাৰ প্ৰসংগত বিয়াহ গোৱা ওজাপালি আৰু ৰামায়ণ-গোৱা ওজাপালিৰ মাজত কোনো ধৰণৰ পাৰ্থক্য পৰিদৃষ্ট নহয়, তাৰ পাৰ্থক্য কেৱল সংগীতৰ বিষয়বস্তুৰ বিভিন্নতাৰ ওপৰতহে প্ৰতিষ্ঠিত। ইয়াৰ বিপৰীতে উজনি কামৰূপৰ প্ৰসংগত বিয়াহগোৱা আৰু ৰায়মন-ওজাপালিৰ মাজত বিশেষকৈ বিষয়বস্তু, সমুতি আৰু সাংগীতিক দিশত পাৰ্থক্য দেখা যায়। অবিভক্ত কামৰূপ জিলাত ৰায়মন-ওজাপালি জীয়াই পৰম্পৰাগতে প্ৰবহমান।

বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ ৰামায়ণ-ওজাপালিয়েও বিভিন্ন বৈষ্ণৱ পুথি, সন্ত, কবিৰ ৰচনাৰ আদিৰ প্ৰসংগত গীত-পদ পৰিবেশন কৰে। এইবিধ ওজাপালিয়ে মাধৱ কন্দলী আৰু অনন্ত [illegible] 'ৰামায়ণ', দুৰ্গাবৰ কায়স্থৰ 'গীতি-ৰামায়ণ', ৰঘুনাথ মহন্তৰ 'অদ্ভুত ৰামায়ণ' আদিৰপৰা গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। [illegible] কামৰূপ জিলাৰ [illegible] ৰায়মন-ওজাপালিৰ [illegible]

৮. কথোপকথন : অধ্যাপক মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী, গুৱাহাটী।

কলা বুলিব নোৱাৰি, যিহেতু লোকপৰিবেশ্য কলাৰ বৈশিষ্ট্যহে ইয়াত বিশেষভাৱে পৰিস্ফুত হোৱা দেখা যায়। অৱশ্যতে দৰঙৰ প্ৰসংগত ৰামায়ণ গোৱা ওজাপালি, বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ দৰেই শাস্ত্ৰীয় কলাৰ বৈশিষ্ট্যৰে খন্ড। অবিভক্ত কামৰূপ জিলাৰ ৰামায়ণ গোৱা ওজাপালিৰ একোটি দলত সাধাৰণতে এজন ওজা, এজন দাইনাপালি আৰু কেইজনমান পালি থাকে।

১ গ ভাউৰা ওজাপালি বা ভাউৰীয়া ওজাপালি বা ভাইৰা :

নাটকীয় উপাদান অৰ্থাৎ ভাৱৰ ওপৰত যি ওজাপালিয়ে বিশেষ-ভাৱে গুৰুত্ব আৰোপ কৰে সেই ওজাপালিক সাধাৰণতে ভাউৰা বা ভাউৰীয়া ওজাপালি অথবা চমুকৈ ভাইৰা বোলে। উত্তৰ কামৰূপৰ ৰামায়ণ গোৱা ওজাপালিয়ে হাস্যৰস প্ৰধান নাটকীয় অভিনয়ৰ ওপৰত বিশেষভাৱে প্ৰাধান্য আৰোপ কৰে। এইবিধ ৰামায়ণ গোৱা বা ৰায়মন-ওজাপালিৰ নামেই ভাইৰা। এই প্ৰসংগত মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰীয়ে সমীচীন মন্তব্য আগ বঢ়াইছে: "নানা চাল-চলন আৰু কথাৰে হাস্যৰসৰ সৃষ্টিত এওঁলোকৰ দক্ষতা উল্লেখযোগ্য। সেই কাৰণে কামৰূপত এই বিধ ওজাক ওজাসুবুলি ভাৱৰীয়া বোলা হয়।"[১] গীত-পদৰ মাজে মাজে নাটকীয় পৰিস্থিতি, হাস্যৰসাত্মক ব্যাপাৰাদি আৰু নাটকীয় উক্তি-প্ৰত্যুক্তি আদি উপস্থাপন ভাইৰাৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ প্ৰসংগত হাস্যৰসৰ স্থান গৌণ। ইয়াৰ বিপৰীতে ভাইৰাত হাস্যৰসে মুখ্য স্থান লাভ কৰে। ভাইৰা বা ভাউৰীয়া ওজাপালিয়ে অসমীয়া ৰামায়ণ-পদ-পৰাই বাছবিলোৱা কাহিনী, উপকাহিনী আদিৰ বৰ্ণনা বিশিষ্ট গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। বিভিন্ন বৈষ্ণৱ পূজা, বাৰষেকীয়া সভা, মেলা আদিৰ প্ৰসংগত ভাউৰীয়া ওজাপালিয়ে গীত-পদ আবৃত্তি কৰে [illegible]

১. মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী; '[illegible]' ([illegible]), পৃ ৫১

অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে। সাধাৰণতে এইবিধ ওজাপালিৰ দাইনাপালিক ভাইৰা বোলে। গীত-পদ আবৃত্তিৰ সময়ত, কথা প্ৰসংগত ভাইৰাই ৰাম, লক্ষ্মণ, সীতা, হনুমান, ৰাৱণ আদি চৰিত্ৰৰ ভাও দেখুৱায়। মাজে মাজে তেওঁ সমসাময়িক সমাজৰ কাৰ্য্যাৱলীক কেন্দ্ৰ কৰি তীব্ৰ ব্যংগ্য নকৰাকৈও নাথাকে। এনেধৰণৰ সামাজিক ব্যংগ্যৰ নাম 'পুৰাণ'। উদাহৰণ স্বৰূপে 'বেলুগা-পুৰাণ', 'চাহ-পুৰাণ', 'টিকা পুৰাণ', 'চি আৰ পি পুৰাণ' আদিলৈ আঙুলিয়াব পাৰোঁ। প্ৰধান অনুষ্ঠানৰ মাজে মাজে দৰ্শকৰ অনুমোদন ক্ৰমে এনেধৰণৰ 'পুৰাণ'ৰ অভিনয় প্ৰদৰ্শন ভাউৰীয়া ওজাপালিৰ অন্যতম বিশেষত্ব। এইবিধ ওজাপালিৰ একোটি দলত এজন ওজা, এজন দাইনাপালি বা ভাইৰা আৰু কেইজনমান সহায়ক পালি থাকে।

১ ঘ দুৰ্গাবৰী ওজাপালি :

ৰামায়ণ গোৱা ওজাপালিয়ে পাৰম্পৰিক আৰু বাচিকভাৱে আবৃত্তি কৰি অহা গীত-পদবোৰে লিখিতৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰে দুৰ্গাবৰ ওজাৰ (খ্ৰীঃ ১৬ শতিকা) 'গীতি ৰামায়ণ'ৰ জৰিয়তে। 'গীতি-ৰামায়ণ'ৰ গীত-পদ আবৃত্তি কৰা ওজাপালিক 'দুৰ্গাবৰী ওজাপালি' বোলে। এইকালৰপৰা 'দুৰ্গাবৰী ওজাপালি'ৰ পৰম্পৰা খ্ৰীঃ ১৬শ শতিকাৰপৰাহে আৰম্ভ হৈছে। 'ৰামায়ণ-গোৱা' ওজাপালি' পৰম্পৰাৰপৰা 'দুৰ্গাবৰী ওজাপালি'ৰ উদ্ভৱ হোৱা স্বাভাৱিক, যিহেতু ৰামায়ণ গোৱা ওজাপালি পৰম্পৰা, বিয়াহগোৱা ওজাপালি পৰম্পৰাৰপৰা উদ্ভৱ হৈছে, গতিকে 'দুৰ্গাবৰী ওজাপালি'ৰ পৰম্পৰা-সৃষ্টিত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ ভূমিকা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। এনেস্থলত অবিভক্ত কামৰূপ আৰু সংলগ্নিত দৰং জিলাত, দুৰ্গাবৰী ওজাপালি জনপ্ৰিয় পৰিবেশ্য কলাৰূপে আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল।[10] সাম্প্ৰতিকে এইবিধ ওজাপালিৰ চলতি বৰকৈ নাই, কেৱল হাতে

১০. [illegible] পৃ

অঞ্চলতহে দুৰ্গাবৰী ওজাপালিৰ প্ৰচলন সীমিত। হাজো অঞ্চলত প্ৰচলিত এইবিধ ওজাপালিয়ে বহা অৱস্থাতহে গীত-পদ আবৃত্তি কৰে, কিন্তু অতীতত দুৰ্গাবৰী ওজাপালিয়ে বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ থিয় হৈহে গীত-পদ-নৃত্য পৰিৱেশন কৰিছিল। গতিকে বৰ্তমান হাজো অঞ্চলত প্ৰচলিত দুৰ্গাবৰী ওজাপালি কিছুপৰিমাণে পৰম্পৰাৰপৰা আঁতৰি আহিছে। বিয়াহগোৱা আৰু ৰামায়ণ গোৱা ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ দুৰ্গাবৰী ওজাপালিয়েও বিভিন্ন বৈষ্ণৱ-পূজা আৰু সভা আদিত গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। দুৰ্গাবৰী ওজাপালিৰ একোটি দলত এজন ওজা বা গীতাল আৰু কেইজনমান পালিহে থাকে।

১ ৬ সত্ৰীয়া ওজাপালি :

সত্ৰৰ চাৰিবেৰৰ মাজত সীমিত ওজাপালিক সাধাৰণভাৱে সত্ৰীয়া ওজাপালি আখ্যা দিব পাৰি। বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ সত্ৰায়িত বা সত্ৰীয়া সংস্কৰণেই সত্ৰীয়া ওজাপালি। ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে, মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ সময়ত বিয়াহগোৱা ওজাপালিয়ে জীয়ন্ত আৰু জনপ্ৰিয় পৰিৱেশ্য কলাৰূপে খ্যাতি লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। ধৰ্মপ্ৰচাৰৰ বিশিষ্ট মাধ্যম স্বৰূপে শঙ্কৰদেৱে বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ সহায় গ্ৰহণ কৰিছিল। সেই সন্দৰ্ভত দৈত্যাৰি ঠাকুৰে তেওঁৰ 'গুৰু-চৰিত' পুথিত উল্লেখ কৰা উক্তি-বিশেষলৈ আঙুলিয়াব পাৰোঁ।[11]

সত্ৰত শংকৰদেৱে বিয়াহগোৱা ওজাপালিক সত্ৰৰ পৰিৱেশৰ লগত খাপ খোৱাকৈ নতুন ৰূপ প্ৰদান কৰে আৰু এইদৰে আৰম্ভ হয় সত্ৰীয়া ওজাপালি পৰম্পৰাৰ। মহেশ্বৰ নেওগৰ মতে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ

১১ দৈত্যাৰি ঠাকুৰ : মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ চৰিত্ৰ, ২৬/১০৭

কালৰেপৰা সত্ৰীয়া ওজাপালি পৰম্পৰাৰ আৰম্ভ হয়।[12] দ্বিতীয়তে, নেওগৰমতে সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ লগত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ মিল আৰু সম্পৰ্ক আছে। সুৰেশচন্দ্ৰ গোস্বামীৰ মতেও বিয়াগোৱা ওজাপালিৰদ্বাৰা সত্ৰীয়া ওজাপালি গভীৰভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হৈছে।[13] বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ আদৰ্শত সত্ৰীয়া ওজাপালিকো বিয়াহ, বিয়াহৰ ওজাপালি বা বিয়হীয়া ওজাপালি বোলা হয়।[14] সত্ৰীয়া ওজাপালিক সূচিত কৰিবলৈ প্ৰয়োগ কৰা 'বিয়হীয়া' ৰূপটো বিয়াহ (<ব্যাস) পদৰ সম্প্ৰসাৰিত ৰূপ মাথোন। নৃত্যৰ প্ৰসংগতো উভয়ৰে মাজত সাদৃশ্য স্পষ্ট।[15] তেনেদৰে গীত-পদৰ মাজতো বিয়াহগোৱা ওজাপালি আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ মাজত সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়।

সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ বাহিৰেও আন এবিধ ওজাপালিৰ প্ৰচলন ৰবমোৱাত আছিল। এইবিধ ওজাপালি কীৰ্তনীয়া কটন ৰূপেও পৰিচিত। শংকৰদেৱৰ 'কীৰ্তন-ঘোষা'ৰপৰা এইবিধ ওজাপালিয়ে পদ গায়।[16] 'কথা গুৰু চৰিত'তো ৰামদাস আতৈ আৰু ৰাম ৰাম গুৰুৱে ওজাৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি কীৰ্তনৰ পদ গোৱাৰ ইংগিত পোৱা যায়।[17] মাধৱদেৱে দাইনাপালি ৰূপে কাৰ্য্য সম্পাদন কৰিছিল আৰু শংকৰদেৱে দুয়োহাতে চাপৰি বজাই গীতৰ তাল ৰক্ষা কৰিছিল।[18] সুৰবোলিয়া সমাজতো মথুৰা দাস আৰু তেওঁৰ সংগীৰ লগত লগুৱা ওজাই ওজাপালি অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত

১২ উপেন্দ্ৰ চন্দ্ৰ লেখাৰু (সম্পা): কথা গুৰু চৰিত, পৃঃ ২৬৫ (ff)
M. Neog *Sankaradeva and His Times*, PP 186-87

১৩ সুৰেশচন্দ্ৰ গোস্বামী: শংকৰী নাট্য-নৃত্য কলা, পৃঃ ১১২

১৪ মহেশ্বৰ নেওগ, এ। উ এ.

১৫ M Neog *op-cit* P. 97

১৬ হৰিনাথ বৰকটকী (সম্পা): ভূষণদ্বিজ কৃত শ্ৰীশ্ৰীশংকৰ চৰিত, পদ ১৮০-৮৮

১৭. কথা গুৰু চৰিত, পৃঃ ৭৫—৮০

১৮. M. Neog, *op-cit*, P. [illegible]

কৰিছিল।[19] কীৰ্তনীয়া ওজাপালি আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ মাজত সংস্কৃতি আৰু বিষয়বস্তুৰ ফালৰ পৰা পাৰ্থক্য স্পষ্ট।

বৰপেটা সত্ৰত ওজাপালিৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ হয় লক্ষ্মণ ওজাৰ জৰিয়তে। সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ লগত ৰূপ, সংস্কৃতি, সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য আদিৰ লগত সাদৃশ্য থকা আৰু বৰপেটা সত্ৰৰ লগত জড়িত এইবিধ ওজাপালি ব্যাহ ওজাপালি আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালি ৰূপে পৰিচিত।[20] দামোদৰদেৱৰ মূল সত্ৰ পাটবাউসীত বিয়াহ-গোৱা ওজাপালিৰ প্ৰচলন আছিল। সত্ৰৰ সমীপস্থ বিয়াহপাৰা গাঁৱত সত্ৰৰ লগত জড়িত ওজাপালিসকলে বাস কৰিছিল।[21] বৰ্তমান অৱশ্যে এই সত্ৰত ওজাপালিৰ প্ৰচলন নাই।[22] মাজুলিৰ আউনী-আটী আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰত ওজাপালি অনুষ্ঠান পৰম্পৰাগত-ভাৱে চলি আছে। তেনেদৰে কমলাবাৰী আদি সত্ৰতো সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ চলতি আছে। তীৰ্থনাথ শৰ্মাৰ মতে আউনীআটী সত্ৰত প্ৰচলিত সত্ৰীয়া ওজাপালি ওজা-গোৱা বা বিয়াহৰ ওজা বা বিয়াহৰ ওজাপালি ৰূপে পৰিচিত। এই ওজাপালিয়ে ভাগৱত-পুৰাণ, মহাভাৰত আদিৰ পদ আবৃত্তি কৰে।[23] দক্ষিণপাট সত্ৰৰ ওজাপালি কেৱল 'ওজাপালি' নামেৰেহে পৰিচিত। এই সত্ৰৰ ওজাপালিয়ে গোৱা গীতৰ বিষয়বস্তুক পদযোৰা বোলে।[24] সত্ৰৰ নিত্য উপাসনা আৰু কাৰ্যক্ৰমত ওজাপালি অপৰিহাৰ্য অংগ। কমলাবাৰী আদি সত্ৰত আগিতে ওজাপালি প্ৰসংগৰ ভিতৰুৱা

---

১৯. দৈত্যাৰিঠাকুৰ কৃত শ্ৰীশংকৰদেৱ মাধৱদেৱৰ চৰিত, পদ ৫০/৫২—৫৩

২০. শ্ৰীগুৰু প্ৰসাদ ওজাৰ মতে 'ব্যাহ ওজাপালি'
অৰ্জুন দাসৰ মতে 'সত্ৰীয়া ওজাপালি'।

২১ সংবাদদাতা : শ্ৰীধৰেন্দ্ৰ নাথ পাঠক, পাটবাউসী

২২ সংবাদদাতা শ্ৰীহৰেকৃষ্ণদেৱ গোস্বামী, পাটবাউসী

২৩. তীৰ্থনাথ শৰ্মা আউনীআটী সত্ৰৰ বুৰঞ্জী, পৃঃ ৩০৪

২৪. কেশৱ শৰ্মা দক্ষিণপাট সত্ৰ, পৃঃ ২৩

নাছিল, যোৱা শতিকাত কৃষ্ণকান্তদেৱ অধিকাৰ প্ৰভুৰ দিনৰ পৰাহে ওজাপালি প্ৰসংগৰ অন্তৰংগ ৰূপে পৰিগণিত হয়।[২৫] আউনীআটী আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰৰ ওজাপালি দল একোটিত এজন ওজা, একাধিক দাইনাপালি, ২০/২৫ জনকৈ পালি, কেইবাজনো নশিকাৰ আৰু একাধিক দোহেৰীয়া বা দোহৰীয়া থাকে। কমলাবাৰী আদি সত্ৰৰ ওজাপালি দল একোটিত এজন ওজা, ২০/২৫ জনকৈ পালি আৰু দোহৰীয়াৰ স্থান লক্ষ্য কৰা যায়; কিন্তু দাইনাপালি নামৰ পালি বিশেষৰ স্থান নাই। বৰপেটা সত্ৰৰ ব্যাহগোৱা ওজা পালিৰ দলত এজন ওজা, এজন দাইনাপালি আৰু দোভৰজন পালি থাকে।[২৬] বৰপেটা সত্ৰৰ নিত্য প্ৰসংগৰ পৰিক্ৰমাত ওজাপালি অন্তৰংগ বিষয় নহয়।

আউনীআটী আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰৰ মাজত সীমিত আন দুটি ওজাপালি ৰূপৰ উল্লেখ কৰিব পাৰি, যেনে: পাকালী ওজাপালি আৰু ছুলড়ী ওজাপালি। সত্ৰৰ পৰিসীমাত সীমিত হ'লেও এই দুটি ওজাপালি ৰূপক সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ চাৰিসীমাৰ ভিতৰত সামৰিব নোৱাৰি। সত্ৰৰ নিত্য প্ৰসংগত এই দুবিধ ওজাপালিৰ স্থান নাই। এই কাৰণৰপৰা পাকালী আৰু ছুলড়ী ওজাপালি সত্ৰ-পৰিক্ৰমাৰ বহিৰংগ বিষয়হে। বিভিন্ন তিথি, বিহু উৎসৱ আদিৰ প্ৰসংগতহে এই দুবিধ ওজাপালি অনুষ্ঠিত হয়।

১. চ. পাকালী ওজাপালি:

আউনীআটী সত্ৰৰ সত্ৰাধিকাৰ প্ৰভু শ্ৰীশ্ৰীবিষ্ণুচন্দ্ৰদেৱ গোস্বামীৰ মতে পক + চালী-যুক্ত ওজাপালিৰ নাম পাকালী ওজাপালি। 'বাদ্য-শাস্ত্ৰত উল্লেখিত 'চালীয়েই' 'চালী'। পক্ষপ্ৰকাৰৰ তাল ৰক্ষা কৰি

---

২৫. [illegible]: সত্ৰীয়া নৃত্য আৰু সত্ৰীয়া নৃত্যৰ তাল, পৃঃ [illegible]
২৬. [illegible]: ওজাপালি নৃত্য ([illegible]), পৃঃ ১৪

পঞ্চ প্ৰকাৰে পাদ-চালনা কৰে বুলি এই বিধ ওজাপালিৰ নাম 'পাঞ্চালী'। এইবিধ ওজাপালিৰ একোটি দলত এজন ওজা আৰু কেইজনমান পালি থাকে। ওজাই বাওঁহাতেৰে চামৰ নচুৱায় আৰু সোঁহাতেৰে এযোৰ মঞ্জিৰা বজায়। পালিসকলৰ কেইজনমানে মৃদংগ বজায়। এওঁলোকক বায়ন বোলে। বাকী কেইজন পালিয়ে ওজা বা গায়নক গীত গোৱাত সহায় কৰে। এওঁলোকে দুয়োহাতেৰে তাল বজায়। 'ভাগৱত পুৰাণ' বা অন্য পুৰাণৰ পৰা পাঞ্চালী ওজাপালিয়ে গীত-পদ গায়। দাইনাপালিৰ স্থান এই বিধ ওজাপালিত আছে। আন আন ওজাপালি ৰূপত স্থান নোপোৱা স্মাৰক-চৰিত্ৰৰ স্থান পাঞ্চালী ওজাপালিৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য।

১ ছ ঢুলড়ী ওজাপালি :

'ঢুলডী ওজাপালি', 'ঢুলড়ী গান' ৰূপেও জনাজাত। এইবিধ ওজাপালিৰ দল একোটিত একোজনকৈ ওজা আৰু দাইনাপালি আৰু ঢুলীয়া বা দোহৰীয়া থাকে। ইয়াৰ বাহিৰে কেইবাজনো পালি থাকে। পালিসকলে খুটিতাল বা মঞ্জিৰা দুয়োহাতেৰে বজায়। ওজাই কোনো ধৰণৰ বাদ্যযন্ত্ৰ নবজায়। ওজাপালিৰ নাম 'ঢুলড়ী' হ'লেও এই ওজাপালি ৰূপে ঢুলড়ী ছন্দত লিখা গীত-পদ আবৃত্তি নকৰে। ছবি ছন্দত ৰচিত 'ভাগৱত-পুৰাণ' বা অন্য পুৰাণৰ বিষয়বস্তুহে আবৃত্তি কৰে।

১ ১ নগাঞা ওজাপালি বা ওজাপালি নৃত্য :

অসমৰ নগাঁও জিলাৰ বগধলি, বৰহমপুৰ, কলিয়াবৰ আদি অঞ্চলত প্ৰচলিত ওজাপালি ৰূপ বিশেষক নগাঞা ওজাপালি নৃত্য বোলা হয়। অৱশ্যে এইবিধ ওজাপালিক অসমৰ পৰম্পৰাগত

পৰিবেশ্য কলা ওজাপালিৰ অন্তৰ্ভুৰ্ক্ত এটি সুকীয়া ৰূপ (form) বুলিব নোৱাৰি। বিয়াহগোৱা ওজাপালি আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ সমন্বয়ৰ ভিত্তিত নগঞা ওজাপালি-নৃত্যৰ জন্ম। অন্যহাতে নগঞা ওজাপালি নৃত্যৰ সংযুতি, গীতৰ বিষয়বস্তু, প্ৰসংগ, বাদ্যযন্ত্ৰ, ওজা আৰু পালিৰ অলংকাৰৰ লগত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ সাদৃশ্য চকুত লগা। বিয়াহগোৱা ওজাপালিত দাইনাপালিৰ ভূমিকা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ, কিন্তু নগঞা ওজাপালিত দাইনাপালিৰ ভূমিকা নগণ্য যেন লাগে। সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ নগঞা ওজাপালিত মুদ্ৰা বা হস্তৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰা যায়। দৰকৈ বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ সাংগীতিক সংযুতিৰ লগতো নগঞা ওজাপালিৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট। বিয়াহৰ ওজাপালিত আছে মালিতা, তেনেদৰে নগঞা ওজাপালিত আছে জন্নাই। বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ অন্তৰংগ বিষয় জুনাৰ লগত নগঞা ওজাপালিৰ সাংগীতিক সংযুতিত স্থান পোৱা বাঙলী গীতৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি। অন্যপক্ষে বিয়াহ-গোৱা আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ সাংগীতিক সংযুতিৰ পৰিসৰে সামৰি নোলোৱা গুৰু বন্দনা, সমাজ বন্দনা, সমাজ বিদায় আদি বৈশিষ্ট্য নগঞা ওজাপালিত দেখা যায়। বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ তুলনাত নগঞা ওজাপালিয়ে আঙ্গিনেৰ শিশৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব দিয়ে। ইয়াৰপৰা দেখা যায় যে, নগঞা ওজাপালিৰ আদৰ্শ দৰকৈ বিয়াহগোৱা ওজাপালি। এই কাৰণৰপৰা নগঞা ওজাপালিক ব্যাস ওজাপালি বা বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ এটি উপৰূপ বুলি কোৱাই ভাল।

১ ২. আপী ওজাপালি বা তিকিৰী ওজাপালি:

নাৰনি অসমত বিশেষকৈ অবিভক্ত কামৰূপ জিলাত আপীৰ অৰ্থ ছোৱালী। তেনেদৰে নলবাৰী আৰু জিলাত তিকিৰী শব্দে ছোৱালীৰ অৰ্থ সূচিত কৰে (পুং তিকিৰা+স্ত্ৰী—ঈ)। যি ওজা-পালিৰ ওজা আৰু পালিসকল মহিলাৰ দ্বাৰাহে গঠিত সেই ওজাপালিক আপী বা তিকিৰী ওজাপালি বোলে। এইবিধ

ওজাপালি বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ সাংস্কৃতিক আদৰ্শত উদ্ভৱ হোৱা স্বাভাৱিক। ৰূপ, গীত-পদৰ বিষয়বস্তু, প্ৰসংগ আদিৰ ফালৰ-পৰাও আপী বা লিকিৰী ওজাপালি আৰু বিয়াহ ওজাপালিৰ মাজত অনেকখিনি মিল দেখা যায়। স্বৰূপাৰ্থত আপী ওজাপালি বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ আধুনিক ৰূপহে। এইবিধ ওজাপালিৰ জন্ম হ'বলৈ তিনিকুৰি বছৰৰ ওপৰ হোৱা নাই। অবিভক্ত কামৰূপ জিলাৰ নলবাৰী, ব্যাসকুছি অঞ্চল আৰু নৱগঠিত দৰং জিলাত আপী ওজাৰ প্ৰচলন দেখা যায়। পৰম্পৰাগত ওজা-পালিৰ নিচিনাকৈ এইবিধ ওজাপালিৰ একোটি দলত এজন ওজা, এজন দাইনাপালি আৰু কেইজনমান পালি থাকে। বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ আপী ওজাপালিয়েও মহাভাৰত, ৰামায়ণ, পুৰাণ আদিৰপৰা গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। নৃত্য ভংগীত্তা ব্যাস-ওজাপালিৰ লগত আপী ওজাপালিৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট। তেনেদৰে ব্যাস ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ আপী ওজাপালিয়েও বিভিন্ন পূজা উৎসৱ, সভা, বিভিন্ন সংস্কাৰমূলক কৃত্য আদিত গীত-পদ-নৃত্যাদি প্ৰদৰ্শন কৰে। এইবিধ ওজাপালিৰ বেশ-ভূষাও বিয়াহগোৱা ওজা-পালিৰ বেশ-ভূষাৰ দৰে। আপী ওজাই তাল নবজায়, দাইনাপালি আৰু পালিসকলেহে বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ তালৰ লগত সাদৃশ্য থকা তাল হুৱোহাতেৰে বজায়।[২৭] আপী ওজাপালিৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ প্ৰভাৱ অতিকৈ গভীৰ। বৰ্ত্তমান নলবাৰী অঞ্চল আৰু দৰং জিলাত আপী ওজাপালি প্ৰায় নোহোৱা হৈছে। ব্যাসকুছি অঞ্চলত আপী ওজাপালিৰ পৰম্পৰা জীৱন্তভাৱে চলি আছে। কোনো কোনো অঞ্চলত দুই-এযোৰা আপী ওজাপালিৰ দল অৱশ্যে নথকা নহয়, কিন্তু এই দলযোৰৰ ওজা আৰু দাইনাপালিহে মাত্ৰ মহিলা, পালিবোৰ পুৰুষ।[২৮]

---

২৭ বেণুনাথ শৰ্মা, সংস্কৃতি পৰম্পৰা, পৃ. ১১

২৮ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃঃ ১২

তৃতীয় অধ্যায়

মহাকাব্য অনাশ্ৰয়ী ওজাপালি

৩ ক সুকনানি বা বংগোৱা ওজাপালি

যি ওজাপালি ৰূপে সৰ্পদেৱী মনসা বা পদ্মাৰ পূজা-উপাসনাৰ প্ৰসংগত সুকবি নাৰায়ণদেৱৰ নামত মৌখিক আৰু লিখিত উভয় পৰম্পৰাত প্ৰচলিত মনসা কথাবৃত্ত সম্পৰ্কীয় পাঁচালী গীত-পদ-নৃত্যসহ প্ৰদৰ্শন কৰে সেই ওজাপালিৰূপক সুকনানি বা বংগোৱা বা মাৰৈগোৱা বা মাৰেই গোৱা ওজাপালি বোলে। সুকন্নানী অথবা সুকনানি পদটো সুকবি নাৰায়ণদেৱ নিপদতি' বাক্যটোৰ প্ৰতিটো পদৰ আদ্য অক্ষৰৰ সংযোগত সিদ্ধ হৈছে। যেনে : সু (সু)+ক (কবি)+না (নাৰায়ণদেৱ)+নি (নিগদতি)=সুকনানি, আৰু আদ্য শ্বাসাঘাত হেতু মধ্যৰ 'অ' লোপ পোৱা বাবে পদটো সুকনান্নি ৰূপে উচ্চাৰিত হ'বলৈ ধৰিলে। দ্বিতীয়তে, মাৰে-পূজাৰ প্ৰসংগত নৃত্যসহ গীত-পদ প্ৰদৰ্শন কৰা ওজাপালিক 'মাৰে গোৱা ওজাপালি' বোলে। বস্তুগতভাৱে সুকনানি ওজাপালি আৰু মাৰে গোৱা ওজাপালিৰ মাজত সংযুক্তি, গীত-পদৰ বিষয়বস্তু, ৰূপ, বয়ন (texture), প্ৰকাৰ্য্য (function), প্ৰয়োগ (use) আৰু অৰ্থৰ ক্ষানবপৰা পাৰ্থক্য নাই, পাৰ্থক্য কেৱল প্ৰসংগৰ ক্ষেত্ৰতহে। সাধাৰণতে দুদিনতকৈ অধিক দিন ব্যাপী কৰা মনসা-পূজা বা পদ্মা-পূজাক মাৰৈ বা মাৰাই বা মাৰেই পূজা আখ্যা দিয়া দেখা যায়। তৃতীয়তে, সুকনানি ওজা-পালিক বংগোৱা ওজাপালিও বোলা হয়। যি মনসা-পূজা এদিন বা দুদিনৰ ভিতৰতে শেষ হয়, সেই পূজাক বংপূজা বোলে। বংপূজাত

আকৌ দুপ্ৰকাৰৰ. (ক) গোটা ৰংপূজা আৰু (খ) একপৰীয়া ৰংপূজা। দুদিনীয়াকৈ কৰা মনসা-পূজাক গোটাবং আৰু এদিনীয়াকৈ কৰা মনসা-পূজাক এপৰীয়া ৰংপূজা বোলে। গোটা ৰংপূজা জগোৱা পূজা ৰূপেও পৰিচিত। 'ৰং' বা 'ৰজ' পদৰ অৰ্থৰ পৰিসৰে নৃত্য, গীত, অভিনয় আদিক সামৰে। মনসা-পূজাৰ লগত নৃত্য, গীত, অভিনয় আদি বিশেষভাৱে জৰিত। বোধকৰোঁ এই কাৰণেই মনসা-পূজাৰ আন নাম 'ৰংপূজা' আৰু 'ৰংপূজা'ৰ লগত জৰিত ওজাপালিকো বোধকৰোঁ সেইকাৰণেই ৰংগোৱা ওজাপালি বোলে।

সুকনানি ওজাপালি নৱগঠিত দৰং জিলা, পূব কামৰূপ, উত্তৰ কামৰূপ, মধ্য কামৰূপ আৰু দক্ষিণ কামৰূপত প্ৰচলিত। দক্ষিণ কামৰূপত সুকনানি নামটোৰ প্ৰচলন থাকিলেও মধ্য কামৰূপ, উত্তৰ কামৰূপ আদিত প্ৰচলন নাই, এইবোৰ অঞ্চলত কেৱল 'ওজাপালি' পদটোৰহে প্ৰচলন আছে। 'ওজাপালি' পদে এইবোৰ অঞ্চলত মনসা-পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালিক বুজায়। কামৰূপ আৰু দৰঙৰ মনসা পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালিৰ মাজত সাংগীতিক দিশত বৈসাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়।

কামৰূপ আৰু দৰঙৰ মনসা-ওজাপালি বা সুকনানি ওজাপালিয়ে সুকবি নাৰায়ণদেৱৰ নামত প্ৰচলিত 'পদ্মা-পুৰাণ'ৰ গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। 'পদ্মা পুৰাণ'ৰ গীত-পদৰ বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণ কৰি চালে মনত সন্দেহ ওপজে: সুকবি নাৰায়ণদেৱ ঐতিহাসিক ব্যক্তিনে পৰম্পৰা?

দৰঙৰ সুকনানি ওজাপালিৰ সংবৃত্তি আৰু সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ গভীৰ প্ৰভাৱ পৰাৰ নিচিনাকৈ উত্তৰ আৰু মধ্য কামৰূপৰ মনসা পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালিৰ সাংগীতিক দিশত ভাইবাৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট। দক্ষিণ কামৰূপ সৰ্পদেৱী মনসা বা বিষহৰী-পূজাৰ বাবে দূৰ অতীতৰেপৰা প্ৰসিদ্ধ। গতিকে এই অঞ্চলত মনসা-পূজাৰ লগত ওজাপালিৰ জনপ্ৰিয়তা অব্যাহত-ভাৱে থকাই স্বাভাৱিক। দক্ষিণ কামৰূপ বা 'দক্ষিণ কোল'ত

বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ পৰম্পৰাতকৈ মনসা গোৱা ওজাপালিৰ পৰম্পৰা প্ৰাচীন।

মনসা-পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালি বা সুকনানি ওজাপালিৰ ওজাই তাল নবজায়, পালিসকলেহে সৌহাতেৰে বিয়াহৰ ওজা-পালিৰ তালতকৈ সৰু তাল বজায়। মনসা-পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালিৰ (সুকনানি আদি) একোটি দলত একন ওজা, একন দাইনাপালি, দুজন গোৰপালি আৰু দুজন আগপালি থাকে। অৱশ্যে প্ৰয়োজন অনুসৰি ওজা আৰু তিনিজন পালিৰেও এইবিধ ওজাপালি অনুষ্ঠিত হ'ব পাৰে। সাধাৰণতে ভৰমাৰে পূজাত বা মাৰে-পূজাৰ ভৰদকৰ দিনা অথবা জগোৱা-পূজাৰ দ্বিতীয় দিনা শুকনানি ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ লগত আন এটি অনুষ্ঠান সম্পৃক্ত হৈ পৰে—এই অনুষ্ঠানটোৰ নাম 'দেওধনী' বা 'দেওধেনী'। কামৰূপ আৰু দৰঙত দেওধনী-নৃত্যৰ পৰম্পৰা দূৰ অতীতৰপৰা চলি আহিছে। কীৰ্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈয়ে লিখিছে: 'এই শুকনান্নী নাচৰ লগত একো গৰাকী দেৱধনিয়ে নাচে। এই 'দেউধনি' বা 'দেৱধনি'ৰ বিষয় নগাঁও, দৰং, কামৰূপ, গোৱালপাৰা জিলাৰ কোনো মানুহে নজনা নাই।'[১] বৰ্তমান কামৰূপত সুকনানি বা মনসা-পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালিৰ লগত 'দেওধনী'য়ে নচা দেখা নাযায়, কিন্তু অঞ্চল বিশেষে ওজাপালিৰ লগত দেওধাই বৰ্তমানো নাচে। দৰং জিলাত এই পৰম্পৰা বৰ্তমানো জীৱন্ত অৱস্থাত পোৱা যায়। সুকনানি ওজাপালিৰ লগত 'দেওধনী' নৃত্যৰ অংগাংগী সম্পৰ্ক নাই, যিহেতু 'দেওধনী' নোহোৱাকৈও ওজাপালি অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত হ'ব পাৰে।

৩ খ বিয়হৰী গান বা গীত গাৱা বা গীত গোৱা:

'বিয়হৰী-গান' বা 'গীতগাৱা' বা 'গীতগোৱা অনুষ্ঠান বিশেষকো ওজাপালিৰ পৰিলীমাত ধৰিব পাৰি; কাৰণ

১ কীৰ্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈ, প্ৰা উ.এ পৃঃ ৮

ওজাপালিৰ বৈশিষ্ট্যৰ লগত এইবিধ পৰিবেশ্য কলাৰ অনেকখিনি সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি। কামৰূপ জিলাৰ কামাখ্যাধাম আৰু বামুণ গুৱালকুছিত এইবিধ ওজাপালি বিষহৰী বা মনসা-পূজাৰ প্ৰসংগত অনুষ্ঠিত হয়। বিয়াহৰ ওজাপালি, সুকনানি ওজাপালি আদিয়ে বহা আৰু থিয় উভয় অৱস্থাতে গীত-পদ পৰিবেশন কৰে, কিন্তু বিষহৰী-গান বা গীত গায়া ওজাপালিয়ে কেৱল বহা অৱস্থাতহে গীত-পদ পৰিবেশন কৰে। এইবিধ ওজাপালিয়ে মনসা-কথাবৃত্তৰ পৰিধিয়ে সামৰা বিষয়বস্তু সম্বলিত গীত-পদ গায় বাবে ইয়াৰ নাম 'গীত গায়া' অৰ্থাৎ 'গীত গোৱা'। বিষহৰী-পূজা মাৰে-পূজা ৰূপেও জনাজাত। গতিকে মাৰে-পূজাৰ প্ৰসংগত গোৱা 'বিষহৰী-গান বা 'গীত গায়া' অনুষ্ঠানটিক 'মাৰে-পূজাৰ গান' আখ্যাও দিয়া দেখা যায়। গীতৰ বিষয়বস্তু, সংযুতি, সাংগীতিক শৈলী, ৰূপ আদিৰ ক্ষেত্ৰত সুকনানি ওজাপালি আৰু বিষহৰী-গানৰ মাজত বৈপৰীত্য পৰিদৃষ্ট হয়। 'বিষহৰী গানে' সুকবি নাৰায়ণদেৱৰ 'পদ্মা পুৰাণ'ৰ-পৰা গীত-পদ আবৃত্তি নকৰে, মনকৰ আৰু দুৰ্গাবৰৰ মনসা-কাব্যৰ-পৰাহে গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। 'বিষহৰী-গান'ত যিজনে গীত-পদ লগাই দিয়ে তেওঁক ওজা আখ্যা দিয়া নহয়, গীতাল বা পাঠকহে আখ্যা দিয়া হয়। গীতালৰ সহায়কাৰীসকল জুৰি ৰূপে পৰিচিত। গীতাল আৰু জুৰি উভয়ে এখন হাতেৰে বা দুয়োখন হাতেৰে মন্দিৰা বজায়। মনকৰ আৰু দুৰ্গাবৰৰ গীত-পদবোৰত (মনসাকাব্য) বিভিন্ন সুৰ সঞ্চাৰ কৰি গোৱা এই ৰীতিটোক পাঞ্চালী শৈলী বোলে।[২] এই কাৰণ-পৰা 'বিষহৰী-গান'ক পাঞ্চালী-গান বুলিব পাৰি। গীতাল আৰু জুৰিসকলে আনুষ্ঠানিকভাৱে পুথিখন (মনসা কাব্যৰ) আৱৰণিৰ-পৰা শেষলৈ একাদিক্ৰমে গোৱা ৰীতিটোক বোলে জাগৰ। ৰাজহুৱা বা সামূহিকভাৱে 'গীত-গায়া' অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত হোৱাৰ

২ সংবাদদাতা : শ্ৰীনৰেন্দ্ৰ দেৱশৰ্মা (৬১), বামুণ গুৱালকুছি, ২৯।৮।৮৮

বাহিৰে ব্যক্তিগতভাৱে কৰা 'বিষহৰী-পূজা'তো 'বিষহৰী-গান' অনুষ্ঠিত হ'ব পাৰে। এইবিধ ওজাপালিৰ গায়ন শৈলী বিয়াহ গোৱা বা সুকনানি ওজাপালিৰ দৰে উচ্চ শৈলী বিশিষ্ট নহলেও ৰাগ-তাল প্ৰধান। কামাখ্যাধামত প্ৰচলিত 'বিষহৰী-গান' ৰাগধৰ্মী নহয়, সুৰ ধৰ্মীহে।

কামাখ্যাধাম, বামুণ গুৱালকুছি, গেকৰা, পছৰীয়া আদিত মনসা বা বিষহৰী পূজাৰ লগত 'দেৱধ্বনি' বা ধোঁৱা বা দেউলা বা জকি অথবা দেওধা নৃত্য জৰিত। গতিকে 'গীত-পাৱা' অনুষ্ঠানৰ লগতো 'দেৱধ্বনি' বা ধোঁৱা বা দেউলা অনুষ্ঠানৰ সম্পৰ্ক নোহোৱা নহয়।

২ গ মাৰে-গান

'মাৰে-গান' নৱ গঠিত গোৱালপাৰা আৰু দক্ষিণ কামৰূপৰ ছয়গাঁও, বামুণীগাঁও, বকো, খাটলপাৰা আদি অঞ্চলৰ পাতিৰাভা আৰু বড়ো-কছাৰীসকলৰ মাজত পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰচলিত। আদিতে 'মাৰে-গান' পাতিৰাভাসকলৰ মাজত সীমিত আছিল, যদিও সাম্প্ৰতিকে এই অঞ্চলৰ বড়ো-কছাৰীসকলেও 'মাৰে-গান'ত অংশ গ্ৰহণ কৰিবলৈ লৈছে। সৰ্প-দেৱী বিষহৰী বা ৰমাণী (<সংস্কৃত ব্ৰহ্মাণী) পূজাৰ প্ৰসংগত মাৰে-গান অনুষ্ঠিত হয়। 'মাৰে-পূজা'ৰ বাহিৰেও আন আন পূজা, উৎসৱ, জীৱন-বৃত্তৰ লগত জৰিত উৎসৱ-অনুষ্ঠান আদি বিভিন্ন প্ৰসংগতো এইবিধ ওজাপালি অনুষ্ঠিত হ'ব পাৰে। পাতিৰাভাসকলৰ ধৰ্মীয় বিশ্বাসত মনসাদেৱী সৰ্প-দেৱী নহয়, তেওঁ অনাদি (আনন্দি) গোঁহাইৰ নিশ্বাসৰপৰা জন্মলাভ কৰা এগৰাকী দেৱীহে।[৩] সৰ্প-দেৱী গৰাকী পদ্মাৱতী, ৰমাণী, বিষহৰী, পদুমাই আদি নামেৰেহে পৰিচিত আৰু এই দেৱী গৰাকীৰ পূজাক মাৰে-পূজা বোলে। মাৰে-পূজা ব্যক্তিগতভাৱে বা ৰাজহুৱাভাৱে

৩ প্ৰাণেশ্বৰ ৰাভা (সম্পা): আয়ৰক্তী বিৰ্ৱাৰ, পৃঃ ৫১

অনুষ্ঠিত হ'ব পাৰে। দীৰ্ঘদিন ব্যাপী অনুষ্ঠিত হোৱা মাৰে-পূজাক কোৱা 'ভৰমাৰে'। মাৰে-পূজাত মাৰে-গান আৰু দেধানী বা দধনী বা দেওধনী নৃত্য অপৰিহাৰ্য্য। 'মাৰে-গান' মাৰে-পূজাৰ প্ৰসংগত অনুষ্ঠিত হোৱা গীত পদ-নৃত্য আৰু অৰ্ধ-নাটকীয় অভিনয়ৰ সমষ্টি। ৰূপ, সংযুক্তি, গীতৰ বিষয়বস্তু, জমিন, প্ৰসংগ আদিৰ ফালৰপৰা মাৰে-গান আৰু ওজাপালিৰ মাজত সম্পূৰ্ণ সাদৃশ্য দেখা যায়।[৪] দৰৱঙৰ 'দেওধনী'ৰ দৰে পাতিৰাভাসকলৰ মাজত প্ৰচলিত 'দেধানী' বা 'দধনী' মহিলাসকলৰ মাজতহে সীমিত। সুকনানি ওজাপালিৰ প্ৰসংগত 'দেওধনী' অন্তৰংগ নহয়, ইয়াৰ বিপৰীতে 'মাৰে-গান'ত দেধানী বা দধনী অন্তৰংগ বিষয়। সুকনানি ওজাপালিৰ লগত জৰিত দেওধনী অনুষ্ঠানত মাত্ৰ এজনী দেওধনী থাকে, ইয়াৰ বিপৰীতে 'মাৰে-গান'ত একাধিক দেধানী বা দধনী থাকে।

দৰং আৰু কামৰূপৰ মনসা বা সুকনানি ওজাপালিয়ে সুকবি নাৰায়ণদেৱৰ নামত চলা গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। মাৰে গানৰ ওজা আৰু পালিয়ে মনকৰ-দুৰ্গাবৰৰদ্বাৰা ৰচিত 'মনসা কাব্য' বা 'মনসা-গীত'ৰ গীত-পদ আবৃত্তিও নকৰে, তেওঁলোকৰ মাজত পৰম্পৰাগত-ভাৱে মুখে মুখে প্ৰচলিত সৰ্প-দেৱী পদ্মাৱতী বা বিষহৰীৰ লগত জৰিত গীত-পদবোৰহে আবৃত্তি কৰে।[৫] এই গীত পদৰ লগত মনকৰ, দুৰ্গাবৰ, সুকবি নাৰায়ণদেৱ আনকি বংগীয় মনসা কবিৰ গীত-পদৰ অনেক মিল দেখা যায়।

দক্ষিণ কামৰূপৰ 'মাৰেগান' আৰু গোৱালপাৰাৰ 'মাৰেগান'ৰ মাজত বিষয়বস্তু, প্ৰসংগ, সংযুক্তি আদিৰ ক্ষেত্ৰত পাৰ্থক্য নাথাকিলেও

---

৪ B Datta *A Study of the Folkculture of the Goalpara District of Assam* (unpublished Ph D Thesis submitted to Gauhati University, 1970), p 368

৫ এই গীতবোৰ শ্ৰীপ্ৰাণেশৰ ৰাভাই সংগ্ৰহ, সংকলন আৰু সম্পাদন কৰি 'মায়াৱতী বিষহৰি' নামেৰে ছপাইছে (১৯৮৭)।

সুৰ, চেক, নাচ আদিৰ প্ৰসংগত উভয় অঞ্চলৰ 'মাৰে গান'ৰ মাজত বৈপৰীত্য দেখা যায়। ছয়গাঁৱৰ চৌধাৰীপাৰাৰ জনৈক পালিৰমতে মাৰে-গানৰ পৰম্পৰা দক্ষিণ কামৰূপৰপৰা গোৱালপাৰালৈ প্ৰব্ৰজিত হৈছে।[৬]

'মাৰে-গান' বা 'মাৰেগোৱা ওজাপালি'ৰ একোটি দলত একন ওজা আৰু কেইবাজনো পালি থাকে, কিন্তু দাইনাপালি চৰিত্ৰৰ স্থিতি লক্ষ্য কৰা নাযায়। 'দাইনাপালি'ৰ দৰে গীত-পদবোৰ সৰল গদ্যত বুজাই দিয়াৰ পৰম্পৰা মাৰে গানতো আছে, কিন্তু এইদৰে ভাঙনি কোৱা পালিজনক দাইনাপালি আখ্যা দিয়া নহয়। 'মাৰে-গান'ৰ ওজা আৰু পালিসকলে পূজাৰ গীতবোৰ বহা অৱস্থাত গায়। এই অৱস্থাত দেধানী বা দ্ৰধনী চৰিত্ৰৰ ভূমিকা লক্ষ্য কৰা নাযায়। সাধাৰণতে কাহিনী প্ৰধান গীতবোৰ থিয় অৱস্থাত গোৱা হয় আৰু এই অৱস্থাত দেধানী চৰিত্ৰই বিশিষ্ট ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে।

আন আন ওজাপালি ৰূপতকৈ 'মাৰে-গান'ত নাটকীয় বা অৰ্ধ-নাটকীয় পৰিস্থিতি ৰূপায়ণত অধিক গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায়। এই প্ৰসংগত 'দধনী' বা দেধানী চৰিত্ৰৰ ভূমিকা অত্যন্ত গভীৰ। কোনো কোনো প্ৰসংগত দেধানীয়ে অনুকৰণাত্মক (mimetic) অভিনয় কৰে।

'মাৰে-গান'ৰ গীতৰ সুৰ, তাল, পৰিৱেশন শৈলী, গীতৰ বিষয়বস্তু আৰু ইয়াৰ গাঁথনিৰ লগত কামৰূপ-দৰঙৰ মনসা বা সুকনানি ওজাপালি-গীতৰ সাদৃশ্য আছে। 'মাৰে-গান'ৰ ওজাই তাল নবজায়, পালিসকলেহে এহাতেৰে সৰু তাল বজায়।

২ ঘ. পদ্মা-পুৰাণ বা পদ্মা-পুৰাণৰ গান :

সৰ্পদেৱী পদ্মাৱতী বা পদ্মাৱতী-পূজাৰ লগত সম্পৰ্ক বিশিষ্ট পৰিৱেশ্য কলাসমূহৰ ভিতৰত অবিভক্ত গোৱালপাৰা জিলাৰ

৬. সংবাদদাতা : শ্ৰীঅজেন্দ্ৰ বড়ো, ১।১১।৮৭

উত্তৰ পাৰৰ প্ৰায় সমস্ত অঞ্চল আৰু দক্ষিণপাৰৰ অঞ্চল বিশেষে প্ৰচলিত পদ্মা-পুৰাণ বা পদ্দা-পুৰাণৰ গান নিশ্চিতভাৱে উল্লেখ-যোগ্য অনুষ্ঠান। 'পদ্দ' পদটো 'পদ্মা' পদৰ স্থানীয় বিকৃতি মাথোন। এইবিধ ওজাপালিয়ে সুকবি নাৰায়ণ দেৱৰ নামত প্ৰচলিত গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। গতিকে কামৰূপ, দৰঙত প্ৰচলিত সুকনানি বা মনসা ওজাপালিয়ে গোৱা গীত-পদৰ লগত 'পদ্দা-পুৰাণৰ গান'ৰ মিল থকা স্বাভাৱিক। অৱশ্যে উচ্চাৰণ, সুৰ আৰু পৰিৱেশন শৈলীৰ ক্ষেত্ৰত উভয়ৰে মাজত পাৰ্থক্য পৰিদৃষ্ট হয়। মাজে মাজে পদ্দা-পুৰাণৰ গানত মূল কথাবস্তুৰ লগত প্ৰায়ে সংগতি নথকা দুই-এটা গীতো পৰিৱেশন কৰা হয়। এই বৈশিষ্ট্যটো কামৰূপ বা দৰঙৰ সুকনানি ওজাপালি বা মনসা ওজাপালিত প্ৰায় লক্ষ্য কৰা নাযায়।

'পদ্দা-পুৰাণৰ গান' গীত-পদ, নৃত্য অভিনয়ৰ সমষ্টি আৰু ই কথকতা পৰম্পৰাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। এই কালৰপৰা 'পদ্দা-পুৰাণৰ গান'ক ওজাপালি আখ্যা দিব পাৰি। এইবিধ ওজাপালিৰ দল একোটিত এজন মূল গায়ক থাকে। তেওঁ মূল বা গীদাল। ওজা আৰু গীদাল যথাৰ্থতে কাহিনী কথকহে, গতিকে উভয়ৰ মাজত পাৰ্থক্য নাই। মূল বা গীদালৰ (অৰ্থাৎ ওজাৰ) সহায়কাৰী-সকলক পাইল বা পালি বোলে। যিজনে মূল বা গীদালৰ লগত কথোপকথন কৰি গীতৰ অৰ্থ সৰল গদ্যত দৰ্শকক বুজাই দিয়ে তেওঁক বোলে দোহাৰি। দোহাৰি আৰু দাইনাপালিৰ মাজত অন্ততঃ প্ৰকাৰ্য্যৰ কালৰপৰা সাদৃশ্য দেখা যায়। দলটিত এজন বা দুজন বাইন থাকে। তেওঁ খোল বজায়। গীত আৰু নৃত্য পৰিৱেশনৰ সময়ত মূল বা গীদালে হাতত চামৰ লৈ মুদ্ৰাসহ নৃত্য কৰে। পালিসকলে খুতি তাল বজায়। দুই-এজন পালিয়ে আকৌ বাঁহীও বজায়। মূল বা গীদাল আৰু দোহাৰিয়ে কথাপাতি থকা সময়ত হোৱাজী কিছুমানে মাতে। কেতিয়াবা আকৌ সক সক

ল'বাক ছোৱালীৰ পোছাক-পৰিচ্ছদ পিন্ধাই নচোৱা দেখা যায়। সাধাৰণতে পদ্মা বা বিষহৰী-পূজাৰ প্ৰসংগত অনুষ্ঠিত হোৱা 'পদ্মা-পুৰাণৰ গান'ত ছোৱালীৰ নাচ নাথাকে।

'পদ্মা-পুৰাণ'ৰ গীত, মুখ বাঁশী নামৰ বিশেষ এক প্ৰকাৰৰ বাঁহীৰ সহযোগত গোৱা পৰম্পৰা উত্তৰ গোৱালপাৰাত প্ৰচলিত। এই অনুষ্ঠানটোক 'বাঁশী পুৰাণৰ গান' বোলে।[৩৫] 'বাঁশী-পুৰাণৰ গান' নৃত্য-গীত আৰু অভিনয়ৰ সমষ্টি। গতিকে 'বাঁশী পুৰাণৰ গান' অনুষ্ঠানটিও ওজাপালিৰ পৰিসীমাত দ্বিধাহীনভাৱে সামৰিব পাৰি। 'ভাসান যাত্ৰা' নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠান। অবিভক্ত গোৱালপাৰা জিলাৰ পশ্চিম প্ৰান্তৰ সীমিত অঞ্চলত 'ভাসান যাত্ৰা'ৰ প্ৰচলন দেখা যায়।[৩৬] বংগদেশৰ বিশেষকৈ উত্তৰবংগতো মনসা পূজাৰ প্ৰসংগত ভাসান-যাত্ৰা অনুষ্ঠিত হোৱা দেখা যায়। বংগদেশৰ 'ভাসান-যাত্ৰা' মুখ্যত লোকনাট্য, বেউলাই মৃত স্বামী সহ ভুৰত উঠি দেৱপুৰলৈ যাত্ৰা কৰাৰ নাট্যৰূপ ইয়াৰ জৰিয়তে পৰিবেশন কৰা হয়।[৩৭] অন্যহাতে গোৱালপাৰা জিলাত অনুষ্ঠিত 'ভাসান-গান'ত বেউলাই মৃত স্বামীক ভুৰত তুলি দেৱপুৰলৈ যাত্ৰা কৰাৰ বৰ্ণনা বিশিষ্ট গীত-পদহে নৃত্য সহ গোৱা হয়। এই 'গীত পদ্মা পুৰাণ'ৰ-পৰা গোৱা হয়। গোৱালপাৰাৰ 'ভাসান গান' ওজাপালি ধৰ্মী।

৩ ও ভুকুৰীয়া ওজাপালি

'মাৰে-গান'ৰ নিচিনাকৈ ভুকুৰীয়া ওজাপালিও পাতিবাতা-সকলৰ মাজত এসময়ত অতিকৈ জনপ্ৰিয় অনুষ্ঠান আছিল যদিও সাম্প্ৰতিকে এইবিধ পৰিবেশ্যকলাৰ পৰিসৰ সংকুচিত হৈ

৩৫ নীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত (সম্পা) গোৱালপৰীয়া লোক গীত সংগ্ৰহ, পৃ ২

৩৬ ঐ ঐ পৃ ৩

৩৭ P K Maity *Historical Studies in the Cult of the Goddess Manasā*, P 319

দক্ষিণ কামৰূপৰ বিশেষকৈ বকো অঞ্চলৰ পাতিবাভাসকলৰ মাজতহে সীমিত। গোৱালপাৰা জিলাৰ বংজুলি, দুধনৈ, কৃষ্ণাই আদি অঞ্চলতো অতীততে তুকুৰীয়া ওজাপালিৰ চলতি আছিল।

তুকুৰীয়া পূজাৰ প্ৰসংগত অনুষ্ঠিত হোৱা ওজাপালিয়েই তুকুৰীয়া ওজাপালি। তুকুৰীয়া-পূজাৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ হৈছিল দূৰ অতীতত, তুকুৰা নামৰ বুঢ়া এজনৰ জৰিয়তে। নাৰায়ণী ভগৱতীয়েই তুকুৰীয়া দেৱী। এইবিধ ওজাপালিয়ে মুখ পৰম্পৰা প্ৰচলিত তুকুৰীয়া গীত গায়। তুকুৰীয়া ওজাপালিয়ে বহা অৱস্থাত গীত-পদ পৰিৱেশন কৰে। এই ওজাপালি দল বিশেষৰ দল একোটিত এজন ওজা আৰু চাৰিজন পালি থাকে। দুজন পালিৰেও এইবিধ ওজাপালি অনুষ্ঠিত হ'ব পাৰে। পালি চাৰিজন একশাৰীকৈ বহে আৰু পালিৰ সোমাজতে ওজাজন বহে। ওজাই তাল নবজায়। পালিয়ে মাৰে-গানৰ তালযন্ত্ৰৰ লগত মিল থকা কিন্তু তাতকৈ সামান্য ডাঙৰ তাল দুয়োহাতেৰে বজায়। এটা গীত গোৱাৰ অন্তত ওজাই এজন পালিৰ সহায়ত গীতৰ কাহিনী অংশ সৰ্বসাধাৰণে বুজিব পৰাকৈ সৰল গদ্যত বুজাই দিয়ে। ওজাৰ প্ৰধান সহায়কাৰী এই পালিজনক দাইনাপালি আখ্যা দিব পাৰি, যদিও তেওঁক দাইনাপালি বোলা নহয়। মাৰে-গানৰ নিচিনাকৈ তুকুৰীয়া ওজাপালি অনুষ্ঠানতো এজনী বা দুজনী 'নধনী' থাকে। নধনীয়ে কাহিনীভাগৰ অৰ্ধনাটকীয় সমলবাজি অভিনয় কৰি দেখুৱায়। পালিসকলে দেওঢোল বজায় আৰু নধনীয়ে ঢোলৰ ছেৱে ছেৱে নৃত্য কৰে। তালৰ বাহিৰেও লাউটোকাৰি, বেণু আদি বাদ্যযন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰো তুকুৰীয়া ওজাপালিৰ বাবে অচিনাকি নহয়।[৩৮]

৩৮ সংবাদদাতা শ্ৰীগলাকানো ৰাভা ওজা (৮২) জাবগাঁও, বামুনীগাঁও, ২৩।৯।৮৮

চতুৰ্থ অধ্যায়

ওজাপালিৰ আভিনয়িক দিশ

ওজাপালি পৰিবেশ্য কলাশৈলী, গতিকে ইয়াত নাটকীয় বা অৰ্ধ-নাটকীয় সমল বৰ্তমান। 'অভিনয়' পদে কেৱল পৰিপূৰ্ণ নাটকীয় অভিনয়কে নুবুজায়। অভিনয় পদৰ ব্যুৎপত্তিগত অৰ্থ 'প্ৰয়োগ'ৰ অৰ্থাৎ অনুষ্ঠানৰ ফালে কঢ়িয়াই নিয়া।[1] 'সাহিত্য-দৰ্পণ'ৰ মতে ৰূপকৰ পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ শাৰীৰিক আৰু মানসিক অৱস্থাৰ অনুকাৰ বা অনুকৰণেই অভিনয়।[2] কিন্তু অনুকাৰৰ নান্দনিক দিশটো সম্পূৰ্ণ ভাৱে নিৰ্ভৰ কৰে সামাজিকৰ অন্তৰত উদ্ৰেক হোৱা ৰসৰ ওপৰতহে। সেইহে প্ৰথিতযশা টীকাকাৰ মল্লিনাথে কৈছিল 'অভিনয়ো ৰস-ভাৱাদি ব্যঞ্জক চেষ্টা বিশেষ।'[3] অৰ্থাৎ অভিনয়, ৰস আৰু ভাৱ ব্যঞ্জক চেষ্টা বিশেষ। ওজাপালি অনুষ্ঠানে দৰ্শকৰ অন্তৰত বিভিন্ন ৰস আৰু ভাৱৰ সঞ্চাৰ কৰে। এই দৃষ্টিভংগীৰ কালবৰপৰা ওজাপালি অনুষ্ঠানক অভিনয় ৰূপে অভিহিত কৰাত কোনো ধৰণৰ আপত্তি থাকিব নোৱাৰে।

দ্বিতীয়তে, 'অভিনয়' পদৰ পৰিসীমা কেৱল ৰূপক বা নাটকৰ ক্ষেত্ৰতে সীমিত নহয়, কাৰণ নৃত্য-গীত-বাদ্য আৰু আংগিক ভংগী নোহোৱাকৈ অভিনয় হ'ব নোৱাৰে। গতিকে 'অভিনয়ে' নাটক বা ৰূপকক সামৰি লোৱাৰ বাহিৰেও নৃত্ত-নৃত্য-গীত আদিকো সামৰি লয়। 'নাটক' বা 'নাট্য' শব্দৰ আক্ষৰিক অৰ্থ নাচিব লাগে অথবা

---

১ ৰবিশংকৰ নাগৰ (সম্পা) নাট্যশাস্ত্ৰ, ৮।৬

২ সত্যব্ৰতসিংহ (সম্পা) বিশ্বনাথ কবিৰাজকৃত সাহিত্য-দৰ্পণ' ৬।২

৩ মল্লিনাথ কিৰাতাৰ্জুনীয়ম টীকা, ১০।৪২

নৰ্তকৰ দ্বাৰা অনুষ্ঠিত হ'ব লাগে। 'হৰিবংশ'ত নৃত্যৰ লগত থকা নাটকৰ গভীৰ সম্পৰ্কৰ স্পষ্ট আভাস পোৱা যায় 'ৰম্ভাভিসাৰং-কৌৱেৰং নাটকং ননৃতুস্তত ।'[৪]

ওজাপালি নৃত্য-গীত আদিৰ সমষ্টি। অন্যহাতে ইয়াত আছে নাটকীয় সমল। গতিকে ওজাপালি অনুষ্ঠানক অভিনয় আখ্যা দিব পাৰি।

৪ ক বাদ্যযন্ত্ৰ :

বাদ্যযন্ত্ৰ নোহোৱাকৈ গীত নৃত্য প্ৰাণহুস্ত হৈ মাঠে, যিহেতু ঢোল, তাল, বেণু আদিক পাত্ৰৰ বহি প্ৰাণ বোলা হয়।[৫] 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত ভাৰতীয় বাদ্যযন্ত্ৰসমূহক চাৰিটা ভাগত ভগাইছে যেনে (ক) ততযন্ত্ৰ অৰ্থাৎ তন্ত্ৰীপ্ৰধান বাদ্যযন্ত্ৰ, (খ) আৱনদ্ধ অৰ্থাৎ চালেৰে আবৃত বাদ্য যন্ত্ৰ (গ) ঘন অৰ্থাৎ তালজাতীয় বাদ্যযন্ত্ৰ আৰু (ঘ) সুষিৰ অৰ্থাৎ বায়ু-প্ৰধান বাদ্যযন্ত্ৰ।[৬]

ঘনযন্ত্ৰ : তাল :

বিয়াহগোৱা, ৰায়মন, ভাইৰা, সত্ৰীয়া, পাঞ্চালী, ছুলডী, সুকনানি, বিষহৰীগান, মাৰেগান, পদ্মাপুৰাণৰ গান, ভুকুৰীয়া আদি বিভিন্ন ওজাপালি ৰূপ ঘন-যন্ত্ৰ তাল ব্যৱহাৰ কৰে। মহাকাব্য আশ্ৰিত আৰু মহাকাব্য অনাশ্ৰিত ওজাপালিৰ মাজত তালৰ পাৰ্থক্য স্পষ্ট। বিয়াহগোৱা, ৰায়মন, ভাইৰা, সত্ৰীয়া আদি ওজাপালি ৰূপৰ পালি-সকলে বজোৱা তালক কৰতাল বোলে।[৭] কীৰ্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈৰ মতে বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ পালিয়ে খুটিতাল ব্যৱহাৰ কৰে।[৮]

৪ হৰিবংশ বিষ্ণুপৰ্ব ৯ ২৮
৫ "পাত্ৰস্ত বহি প্ৰাণা।" অভিনয় দৰ্পণ, ed M Gho h Int P 41 fn
৬ নাট্যশাস্ত্ৰ ৬।২৭ ২৯
৭ মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী অসমত সংগীত চৰ্চা (বামধেনু) পৃ ৮২
৮ কীৰ্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈ সুৰ পৰিচয় পৃঃ ১৩

স্বৰূপার্থত কৰতাল আৰু খুটিতালৰ মাজত কোনো পাৰ্থক্য নাই। বিয়াহগোৱা আৰু অন্যান্য মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালি ৰূপে দুয়োহাতেৰে কিটিপ কৰি তাল বজায়। 'সংগীত ৰত্নাকৰ'ত উল্লেখ থকা 'কৰতাল'ৰ বৰ্ণনাৰ লগত বিয়াহগোৱা ওজাপালিয়ে ব্যৱহাৰ কৰা কৰতালৰ সাদৃশ্য চকুত লগা। কৰতাল দুপাটিৰ বটীত দুয়োহাতেৰে ধৰি মুখামুখিকৈ মৃদু সংঘৰ্ষণ কৰিলে বিভিন্ন তালৰ (rhythm) সৃষ্টি হয়। বায়মনগোৱা, ভাইৰা, সত্ৰীয়া, দুলড়ী, নগঞা ওজাপালি, বৰপেটাৰ ব্যাহ ওজাপালি আদিৰ কৰতালৰ লগত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ তালৰ সম্পূৰ্ণ মিল দেখা যায়। অৱশ্যে বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ কৰতাল বাকীবোৰতকৈ আকাৰত ডাঙৰ। পৰম্পৰাগত দুৰ্গাবৰী ওজাপালিয়েও কৰতাল আৰু খঞ্জৰী ব্যৱহাৰ কৰিছিল। পাঞ্চালী ওজাপালিৰ ওজাই মন্দিৰা বজায়।

সুকনানি ওজাপালিৰ পালিয়ে খুটিতাল আৰু ভোৰতাল ব্যৱহাৰ কৰে। সুকনানি, মাৰেগান, তুকুৰীয়া আদি ওজাপালিৰ পালিয়ে ব্যৱহাৰ কৰা খুটিতাল দুপাট কাপোৰ বা মৰাপাটৰে নিৰ্মাণ কৰা শকত বটী এডালৰ দুয়ো মূৰে সংলগ্ন কৰি সোঁহাতৰ বুঢ়া আঙুলিৰ তলত এপাট তাল বাখি বুঢ়া আঙুলিৰ বটীডালেৰে কেইটামান পাক দি বাকীপাট তাল বুঢ়া আঙুলিৰ কাষৰ দুটা আঙুলিৰ মাজেৰে নি হাতৰ তলুৱাত ওপৰলৈ মুখ কৰি থয়, যাতে বুঢ়া আঙুলিৰ তল কালে থকা তালপাটে আন পাট তালত মৃদুভাৱে সংঘৰ্ষণ কৰিব পাৰে। দেৱীক জগোৱা, পূজাৰ বাবে আনুষ্ঠানিকভাৱে জল আনা, বলিকটা দেওধনী বা দেধানী বা দধনী নচোৱা আদি বিভিন্ন প্ৰসংগত সুকনানি ওজাপালি আৰু মাৰেগানৰ পালিসকলৰ একাধিক পালিয়ে ভোৰতাল বজায়। তালৰ জন্ম সম্পৰ্কীয় মিথ ওজাপালিসকলৰ মাজত প্ৰচলিত। 'বিষহৰী গান' বা 'গীত-পাৰা' অনুষ্ঠানত জুবি-বিলাকে বজোৱা মন্দিৰা বা মঞ্জুৰা, মাৰেগানৰ তালতকৈ অলপ ডাঙৰ, কিন্তু সুকনানি ওজাপালিৰ তালতকৈ সৰু। মাৰেগানৰ

তালৰ গঠন, সংযুতি আৰু ৰচী লগোৱা প্ৰণালীৰ সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয় সুকনানি ওজাপালিৰ তালৰ লগত। অৱশ্যে সুকনানি ওজাপালিৰ তালতকৈ মাৰেগানৰ তাল আকাৰত সৰু আৰু ওজনত পাতল। তাল দুপাট ৰচীৰ সহায়ত তৰ্জনীৰ বাঁওফালে আৰু অনামিকাৰ সোঁপিনে তলৰ ফালে ওলোমাই ৰখা হয়। তলৰ তালপাটৰ নাম মাতা বা মাত্ৰা বা পিতৃতাল আৰু ওপৰৰ তালপাটৰ নাম মাতী বা মাত্ৰী বা মাতৃতাল।[৯] তুকুৰীয়া ওজাপালিৰ তাল মাৰেগানৰ খুটিতালৰ আকৃতি বিশিষ্ট, কিন্তু ডাঙৰ। তাল দুপাটৰ নাম ক্ৰমে মাতৃতাল আৰু পিতৃতাল। পিতৃতাল চোখা (চোকা) আৰু মাতৃতাল নৰম বা কোমল। মাতৃতালৰ ওপৰত পিতৃতালৰ মৃদু সংঘৰ্ষণৰ সংযোগত বিভিন্ন তালৰ সৃষ্টি হয়।[১] পদ্মা-পুৰাণৰ গান, বাঁশী পুৰাণ আৰু ভাসান-যাত্ৰা বা গানতো তালৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়। খোলৰ লগত সংগত কৰা তাল সাধাৰণতে দুয়োখন হাতেৰে বজোৱা হয়।

নেপূৰ নেপূৰ ঘন বাদ্যযন্ত্ৰ। বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ ওজাই ভৰিত নেপূৰ পৰিধান কৰি ওজাপালি বৃত্তিত প্ৰৱেশ কৰে আৰু আন কোনোবা ওজাক নেপূৰ দান কৰি এই বৃত্তিৰপৰা বিদায় গ্ৰহণ কৰে।[১১] এই বিধ ওজাপালিৰ ওজাই দুয়ো ভৰিতে নেপূৰ পিন্ধে কিন্তু পালিসকলে নিপিন্ধে। নেপূৰৰ সহায়ত ওজাই পালিসকলৰ তালযন্ত্ৰৰ তালৰ লগত সংগতি ৰাখে। তেনেদৰে ৰৰপেটাৰ ব্যাহ ওজাপালি আৰু নগাঞা ওজাপালিৰ ওজাই উভয় পাদতে নেপূৰ

৯ সংবাদ দাতা শ্ৰীপাণেশ্বৰ ৰাভা দৰংগিৰি গোৱালপাৰা

শ্ৰীপেলৰাম ৰাভা (৫৫) নাম থাতিবা বামুণীগাঁও

১০ (—) শ্ৰী দাকানো ৰাভা (৮২) জামগাঁও

১১ (—) শ্ৰী ভাৱিৰাম শৰ্মা ওজা (৯৬), ব্যাসপাৰা দৰং ১৬।১।৮৫

(ইতিমধ্যে ওজাদেৱৰ লোকান্তৰ ঘটিছে।)

(—) শ্ৰীশৰৎ চন্দ্ৰ শৰ্মা ওজা, (৭০), ব্যাসপাৰা, দৰং, ১৬।১।৮৫

পৰিধান কৰে। 'মাৰে-গান'ৰ পালিসকলেহে দুয়োভৰিতে 'নেম্পূৰ' অৰ্থাৎ নেপূৰ পৰিধান কৰে।

তৌৰ্য্যত্ৰিক যন্ত্ৰ বা মুদ্ৰা ঃ

দৰঙৰ পৰম্পৰাগত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ ওজাই বিশেষকৈ ব্যাসপাৰা গাঁৱৰ দৈৱজ্ঞ কুলোদ্ভৱ ওজাই বিষ্ণু-শিৱ-দুৰ্গাৰ জাগৰৰ প্ৰসংগত হাতত তৌৰ্য্যত্ৰিক যন্ত্ৰ অথবা মুদ্ৰা লৈ মালচী গীত অৰ্থাৎ মালৱশ্ৰীৰাগত গোৱা গীত আবৃত্তি কৰি নৃত্য পৰিৱেশন কৰে। তৌৰ্য্যত্ৰিক যন্ত্ৰই কোনো ধৰণৰ সাংগীতিক ধ্বনিৰ সৃষ্টিতো সহায় নকৰে অথবা গীতৰ তাল ৰখাতো কোনো ধৰণৰ ভূমিকা গ্ৰহণ নকৰে। স্কন্ধপাৰ্শ্বত প্ৰতীকী অৰ্থতহে এই যন্ত্ৰাৱশেষ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰীৰ মতে তৌৰ্য্যত্ৰিক যন্ত্ৰ অষ্টধাতুৰে নিৰ্মিত আৰু ই দুৰ্গাৰ প্ৰতীক ব্যাসগোৱা ওজাই কুলদেৱতাৰ প্ৰতীক স্বৰূপে এই যন্ত্ৰক পূজা কৰে। তৌৰ্য্যত্ৰিক যন্ত্ৰ হাততলৈ নৃত্য গীত প্ৰদৰ্শন কৰিলে দেৱ দেৱী তুষ্ট হয় বুলি বিশ্বাস প্ৰচলিত আছে। জনশ্ৰুতি প্ৰচলিত আছে যে, অতীতত কলাইবিলাকে এই যন্ত্ৰ হাতত লৈ কামাখ্যা মন্দিৰত নৃত্য কৰিছিল।[১২]

'সংগীতদৰ্পণ'ৰ মতে শিৱ আৰু শক্তি অৰ্থাৎ পাৰ্বতী বা গিৰিজাৰ মিলনৰ পৰিণতিত ৰাগ-ৰাগিণীৰ জন্ম 'শিৱ শক্তি সমাযোগাদ ৰাগাণাং সম্ভৱোভৱেৎ।'[১৩] মুদ্ৰাযন্ত্ৰ তৌৰ্য্যত্ৰিক যন্ত্ৰৰূপেও পৰিচিত। তৌৰ্য্যত্ৰিক পদৰ অৰ্থ নৃত্য-গীত আৰু বাদ্যৰ সমন্বয় অথবা নৃত্য-গীত বাদ্যৰ ত্ৰিপ্ৰকাৰৰ সমবায়। 'মনুস্মৃতি'ত বাদ্য, নৃত্য আৰু গীতৰ অৰ্থ সূচিত কৰাৰ প্ৰসংগত 'তৌৰ্য্যত্ৰিক' পদৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰিব পাৰি।[১৪] এইফালৰপৰা মুদ্ৰাযন্ত্ৰ গীত বাদ্য অৰ্থাৎ সংগীতৰ প্ৰতীক। দ্বিতীয়তে, সংগীত নাদ ব্ৰহ্মৰ বহিঃ প্ৰকাশ মাথোন।

---

১২ আচাৰ্য মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী প্ৰা উ গ্ৰ পৃ ৮৫

১৩ সংগীত-দৰ্পণ, পৃ ৭২

১৪ মনুস্মৃতি ৭।৪৭

পৰম্পৰাগত বিশ্বাসমতে মুদ্ৰাযন্ত্ৰ পৰিপূৰ্ণ বা সম্পূৰ্ণ নহয় যদিহে 'বাঙ্গেলীখাটি' নামৰ আন এটা মুদ্ৰা যন্ত্ৰৰ দ্বাৰা অনুপোষকতা কৰা নহয়। ব্যাসগায়া ওজাৰ মতে মুদ্ৰাযন্ত্ৰতকৈ 'বাঙ্গেলীখাটি' অধিক শক্তিশালী। ওজাৰ উপাসনা-গৃহত মুদ্ৰাযন্ত্ৰ আৰু 'বাঙ্গেলীখাটি' উভয়কে সুকীয়া আসনত প্ৰতিষ্ঠা কৰি প্ৰত্যহ সুকীয়াকৈ পূজা-অৰ্চনা কৰে। জাগৰ-পূজাৰ প্ৰসংগত ওজাই মুদ্ৰাযন্ত্ৰটি বিধিপূৰ্বক লগত লৈ যায়, কিন্তু বাঙ্গেলীখাটিক কেতিয়াও স্থানান্তৰ কৰিব নোৱাৰি।[১৫] মুদ্ৰাযন্ত্ৰৰ নিচিনাকৈ বাঙ্গেলীখাটিও অষ্ট ধাতুৰে নিৰ্মিত। বাঙ্গেলীখাটি মুদ্ৰাযন্ত্ৰৰ প্ৰতিৰূপ স্বৰূপ।

মুদ্ৰাযন্ত্ৰৰ জন্ম সম্পৰ্কীয় সৃষ্টিমূলক মিথ এটি ব্যাসওজাসকলৰ মাজত মৌখিক পৰম্পৰাত চলি আহিছে। জাগৰ পূজাৰ আৰম্ভণিতে এই মিথটো ওজাপালিয়ে আবৃত্তি কৰে। মিথটো আবৃত্তি কৰাৰ সময়তো ওজাৰ বাঁওহাতত মুদ্ৰাযন্ত্ৰটি থাকে। উদাহৰণ স্বৰূপে গীতটি তলত দিয়া হ'ল

গোসাঁইৰ আগে নৃত্য কৰে গন্ধৰ্বগণ। হাতে মুদ্ৰা নাই গীত নকৰে শোভন॥
তেতিক্ষণ গোসাই বিশ্বকৰ্মাক হুঙ্কাৰিলা। হিঙ্গুলপুৰে বিশ্বকৰ্মাৰ হৃদয় কম্পিলা॥
দেৱ দেৱী আছিলা ক্ৰীড়া কৌতুহল। তেতিক্ষণে শৰীৰৰ বহিলা ঘৰ্মজলে॥
শৰীৰৰ ঘৰ্মজল পৃথিৱীত থৈলা। তেতিক্ষণে কাঁহ পিতলৰ জন্ম ভৈলা।
তালা তালা কৰি কাংস জুৰিলা সকল। মহী ভাবিস্থগন্ধ চঠিলা ঘৰ্মজল॥
বায়ু ভাৰ্য্যা ভৈলা সাক্ষ ভৈলা বসুমতী। শনি ভৈলা আস্থাৰ নিয়ৰি গণপতি॥
গ্ৰহণ মহী ব্ৰহ্মা আপুনি অনল। সূৰ্য্যো টাণ্ডি বটালী বকণে ভৈলা জল॥
আপুনি সবাহ আসি ভৈলা দেৱ ধৰ্ম। গোসাঁইৰ আগে মুদ্ৰা গঢ়িলা বিশ্বকৰ্ম॥
বাঙ্গ দিয়া সাজিলা চাৰিও কাষৰে। ওচৰে ওচৰে দিলা সোণাৰ ঘাগৰে॥
পখিত পৱন মুষ্ঠিত নিৰঞ্জন। দুই পুৰুষত চন্দ্ৰ সূৰ্য্যৰ গমন॥
ধৰণী খাটিত আছয় বসুমতী। ঘাগৰত লক্ষ্মী চোঁৰত সৰস্বতী॥

---

১৫ সংবাদদাতা শ্ৰীশৰত চন্দ্ৰ শৰ্মা ওজা

এতেক প্ৰকাৰে মুদ্ৰা ভৈলা উৎপত্তি। মুদ্ৰাৰ লক্ষণ কথা ভৈলা সমাপতি॥
ঈশ্বৰ মহাদেৱে মুদ্ৰা কৰে তুলি লৈলা। মুদ্ৰাক চাহিয়া গোসাঁই বচন বুলিলা॥[১৬]

আৱনদ্ধ যন্ত্ৰ : আৱনদ্ধ যন্ত্ৰৰ ভিতৰত ওজাপালিৰ বিভিন্ন ৰূপে ব্যৱহাৰ কৰা ঢোল, খোল মৃদংগ, নাগেৰা (নাগৰা) আদি যন্ত্ৰ সামৰিব পাৰি।

ঢোল : জাগায়া, পূজাৰ বাবে আনুষ্ঠানিকভাৱে পানী তোলা, বলিকটা, দেওধনী নৃত্য, দেওধনীক দকৰপৰা তোলা, দেৱীক বিদায় দিয়া আদি বিভিন্ন প্ৰসংগত সুকনানী, মাৰে-গান ভুকুৰীয়া আদি ওজাপালি ৰূপে ঢোল বজায়। দৰঙত এই ঢোলৰ নাম জয়ঢোল, কামৰূপত দেওঢোল। মাৰে গান আৰু ভুকুৰীয়া ওজাপালিয়ে দৰঙৰ জয়ঢোলৰ গঠন ৰীতিৰ লগত মিল থকা এবিধ ঢোল বজায়। ইয়াৰ নাম দেওঢোল। 'বিষহৰী-গান' বা 'গীত-গায়া' অনুষ্ঠানৰ আৰম্ভণিত আৰু দেৱধ্বনি বা জকি বা দেউলাই নচাৰ সময়ত বৰঢোল, নাগেৰা আদি সংগত কৰাৰ ৰীতি অধুনাও প্ৰচলিত। পাঞ্চালী ওজাপালিৰ প্ৰসংগত মৃদংগ আৰু 'পদ্মা-পুৰাণৰ গান'ত বাইনে খোল বজায়।

সুষিৰ যন্ত্ৰ : কালি, বেণু, বংশী

ওজাপালি অনুষ্ঠানত সুষিৰ যন্ত্ৰবো ব্যৱহাৰ নোহোৱা নহয়। 'মাৰে-গান'ত বিশেষকৈ 'দেধানী' বা 'দধনী'য়ে নৃত্য কৰাৰ সময়ত কাহিলা বা কালি বজোৱা হয়।[১৭] তেনেদৰে ভুকুৰীয়া ওজাপালিৰ প্ৰসংগত 'দধনী'য়ে নৃত্য কৰাৰ সময়ত বেণু বজোৱাৰ পৰম্পৰা

---

১৬ সংবাদদাতা শ্ৰীভাবিৰাম শৰ্মা ওজা ২।০৮৩
শ্ৰীনবেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা (৭২) দীপিলা, ৩।১।৮৩ (শ্ৰীশৰ্মাৰ ইতিমধ্যে লোকান্তৰ ঘটিছে।)

১৭ (—) শ্ৰীগজৰাম বাভা (৫৫), নামখাতিৰা, বাধুৰীগাঁও, দক্ষিণ-কামৰূপ ১।০।৮৭

অধুনাও প্ৰচলিত। 'বাঁশী পুৰাণ' আৰু 'পদ্মা-পুৰাণৰ গান'ত মুখবাঁশী সংগত কৰা দেখা যায়। অৱশ্যে কোনো কোনোৰ মতে 'বাঁশী-পুৰাণৰ গান'তহে মুখবাঁশী বজোৱা হয়, 'পদ্মা-পুৰাণৰ গান'ত এই বিধ বাঁশী বজোৱা নহয়।[১৮]

ততযন্ত্ৰ ঃ কোনো কোনো ওজাপালি ৰূপত ততযন্ত্ৰ বা সুৰাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰাৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত থকা দেখা যায়। তুকুৰীয়া ওজাপালি'য়ে মাজে সময়ে লাউটোকাৰি আৰু একতাৰা সংগত কৰে।[১৯] 'দুৰ্গাবৰী ওজাপালি'য়ে কিছুদিনৰ আগলৈকে চেৰেঙা, দোতোৰা আদি সুৰাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এই প্ৰসংগত কীৰ্ত্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈয়ে লিখিছে 'বৰপেটাৰ ফালে ইয়াৰ (দুৰ্গাবৰী ওজাপালি) লগত চেৰেঙা আৰু দোতোৰাও ব্যৱহাৰ কৰা আমি দেখিছোঁ। চেৰেঙাৰ লগত 'দুৰ্গাবৰী গীত' দৰাচলতে বৰ শুৱলা হয়।'[২০]

ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহক আৰু এইবিধ কলাত পাৰদৰ্শী দুই-চাৰিজনৰ মতে অতীততে ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ পালিসকলে বীণা বজাইছিল। এইবিধ ওজাপালিৰ প্ৰসংগত প্ৰয়োগ হোৱা 'বানা' পদটো বীণা, বেণা আদি পদৰপৰা বিকাশ হোৱা স্বাভাৱিক। 'বেণা'ৰ অৰ্থও বীণা। প্ৰচলিত পৰম্পৰা মতে নাৰদে বীণাৰ সহায়ত ৰাগ-ৰাগিণীবোৰক মূৰ্ত ৰূপ দিবলৈ শিকিছিল শিৱৰপৰা। শিক্ষা সম্পূৰ্ণ নকৰাকৈয়ে নাৰদে স্বাধীনভাৱে বীণাৰ সহায়ত ৰাগ ৰাগিণীবোৰ গাবলৈ আৰম্ভ কৰাৰ লগে লগে ৰাগ-ৰাগিণীবোৰ পংগু হৈ বাটত পৰি থাকিল, যিহেতু নাৰদে শুদ্ধকৈ ৰাগ-ৰাগিণীবোৰ গীতত প্ৰয়োগ কৰিবলৈ সমৰ্থ হোৱা নাছিল। অৱশেষত ৰাগ-ৰাগিণীবোৰৰ নিৰ্দেশমতে নাৰদ পুনৰ গ'ল শিৱৰ

---

১৮ সংবাদদাতা ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় ২২।৮।৮৯

১৯ (—) শ্ৰীবোকাবো ৰাভা (৮২) জাৰগাঁও দক্ষিণ কামৰূপ, ২৬।৯।৮৮

২০ কীৰ্ত্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈ সুৰ পৰিচয়, পৃ ১০

ওচৰলৈ। শিৱই নাৰদক ৰাগ-ৰাগিণীবোৰ শুদ্ধকৈ শিকালে। বীণাৰ সহায়ত নাৰদে ৰাগ-ৰাগিণীবোৰ শুদ্ধকৈ গোৱাৰ লগে লগে পংগু হৈ পৰি থকা ৰাগ-ৰাগিণীবোৰ উঠি বহিল।[২১]

৪ খ ওজাপালিৰ আভিনয়িক শৈলী :

ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ বিভিন্ন ৰূপে বহা আৰু থিয় উভয় অৱস্থাতে গীত-পদ পৰিৱেশন কৰে। অৱশ্যে সত্ৰীয়া, পাঞ্চালী, ঢুলডী, পদ্মা পুৰাণৰ গান আদি ওজাপালি ৰূপে কেৱল থিয় হৈহে গীত পদ-নৃত্য পৰিৱেশন কৰে। 'বিষহৰী গান' বা 'গীতগোৱা আৰু 'তুকুৰীয়া ওজাপালি'য়ে কেৱল বহা অৱস্থাতেই গীত-পদ পৰিৱেশন কৰে। ব্যাসগোৱা ওজাপালি, ভাইৰা, সুকনানি আৰু মাৰেগোৱা ওজাপালিয়ে বহা আৰু থিয় উভয় অৱস্থাতে অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে। বহা অৱস্থাত কেৱল পূজাৰ লগত জৰিত গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। এই সন্দৰ্ভত কোনো ধৰণৰ নৃত্যাদিৰ অভিনয় অনুষ্ঠিত কৰা নহয়, অৱশ্যে গীতৰ বিষয়বস্তু অনুসৰি ওজাই হস্তমুদ্ৰাদি প্ৰদৰ্শন কৰা দেখা যায়।

ওজা আৰু পালি উভয়ে পোছাক পৰিচ্ছদ পৰিধান পূৰ্বক সাধাৰণতে পশ্চিমফালে সভাগৃহত প্ৰৱেশ কৰে। ব্যাসগোৱা ওজা, নগঞা ওজাপালিৰ ওজা, আপীওজাপালি আদিৰ ওজাই হাতত নেপূৰ আৰু পালিসকলে হাতত তাল লৈ সভাগৃহত প্ৰৱেশ কৰি সভাসদক সেৱা জনাই বিগ্ৰহ বা থাপনাক সন্মুখত ৰাখি দ্ৰুপাৰীকৈ উলন্বভাৱে থিয় হয়। ওজাই নেপূৰবোৰ সৌহাতভতলৈ বিগ্ৰহ বা থাপনাৰ ফালে মূৰৰ গতিত আগবাঢ়ি যায় আৰু বিগ্ৰহ বা থাপনাৰ সন্মুখত ভৰিৰ ওপৰত বহি বিগ্ৰহৰ প্ৰতি প্ৰণাম জনায় আৰু পালিসকলেও ওজাক অনুসৰণ কৰে। ওজাই লাহেকৈ নেপূৰ-বোৰৰ এপাট সোঁ ভৰিত আৰু এপাট বাঁও ভৰিত পিন্ধি থিয় হৈ

২১ সংবাদদাতা শ্ৰীপ্ৰবোধৰ শৰ্মা বৰুৱা, ধাঁপিজা, ১৮।৯।৮১

নৃত্যৰ ভংগীত নেপূৰৰ কণজুন ধ্বনি কৰাৰ লগে লগে পালিয়েও নেপূৰৰ কণজুন ধ্বনিৰ সমতালত তাল বজায়। এইদৰে ওজা আৰু পালি উভয়ে নেপূৰৰ ধ্বনিৰে ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ শুভাৰম্ভণি সূচিত কৰে। লাহে লাহে ওজাই নৃত্য-ভংগিমাৰে পিছুৱাই গৈ দুজন পালিৰ সোঁমাজত থিয় হৈ সুৰ সাধনা বা আলাপৰ বাবে প্ৰস্তুত হয়। আলাপৰ অন্তত যথোপযুক্ত মুদ্ৰাসহ গুৰুবন্দনা গায়। বন্দনাৰ পিছত ব্যাস সংগীতৰ পঞ্চ অংগৰ পৰিসীমাই সামৰি লোৱা বিভিন্ন সাংগীতিক দিশবোৰ নৃত্য, মুদ্ৰাসহ প্ৰদৰ্শন কৰে। ওজাই ভৰিৰ পৰা নেপূৰযোৰ সোলোকাই ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ সামৰণিৰ সংকেত দিয়ে।

দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালিয়ে পশ্চিম দিশেৰে সভা গৃহত প্ৰৱেশ কৰে ওজা আৰু পালি উভয়ে বিগ্ৰহ বা থাপনাৰ প্ৰতি প্ৰণাম জনোৱাৰ অন্তত সভাসদকো প্ৰণাম কৰে। সেই মুহূৰ্ততে পালিয়ে কৰতাল তিনিবাৰ বজাই তালৰ লগে লগে ওজা আৰু পালি উভয়ে তিনিবাৰ তীব্ৰগতিত পাদ চালনা কৰি আই বসুমতীকো প্ৰণাম জনায়। পালিয়ে খৰকৈ তাল বজাবলৈ ধৰে আৰু ওজাই আৰম্ভণিৰ ৰাগ বা দিগাৰ গাবলৈ ধৰে। পালিসকলে ওজাই লগাই দিয়া ৰাগ-সুৰ আদি দোহাৰে। আৰম্ভণিৰ এই ৰাগ ৰূপৰ বাঙ্ময় প্ৰকাশন ভ্ৰমৰ গুঞ্জন সদৃশ। সেইবাবে আৰম্ভণিৰ ৰাগ বা দিগাৰ বিশেষ ভ্ৰমৰ ৰাগ ৰূপে পৰিচিত। ইয়াৰ পিছতে ওজা আৰু পালি উভয়ে হুংকাৰ, গুৰুবন্দনা আৰু সভাপাতনিৰ গীত গায়। কিন্তু দিগাৰ, স্বৰ-সাধনা, গুৰুবন্দনা, খেলা, বানা আদি ওজাপালি সংগীতৰ বিভিন্ন স্তৰবোৰৰ অন্তত ওজাপালি অভিনয়ৰ সামৰণি পৰে।

নগওৱা ওজাপালিয়ে সভাগৃহত প্ৰৱেশ কৰি স্বৰ-আলাপ, আৰাধ্য-দেৱতাৰ বন্দনা, গুৰু বন্দনা, সমাজ বন্দনা, জনাই, গা-পদ, বচালি আদি বিভিন্ন সাংগীতিক স্তৰ প্ৰদৰ্শন কৰি সমাজ-বিদায়ৰ গীতেৰে অনুষ্ঠানৰ সামৰণি মাৰে। বৰপেটাৰ ব্যাহ-ওজাপালিৰ আভিনয়িক

দিশ সূচিত কৰা হয় ৰাগ প্ৰকাশৰ জৰিয়তে। পৰবৰ্তী স্তৰত নান্দী শ্লোক আবৃত্তি কৰি বৰগীত পৰিবেশন কৰে। ইয়াৰ পৰবৰ্তী স্তৰ পালা প্ৰদৰ্শন, দিহা, জুনা, ৰাগৰানা আৰু নিখি। 'ঠকা'ৰে অনুষ্ঠানৰ সামৰণি সূচিত কৰা দেখা যায়।

ভাইৰা ওজাপালিয়ে পশ্চিম দিশেৰে সভাগৃহত প্ৰৱেশ কৰি ওজা আৰু পালি উভয়ে বিগ্ৰহ বা থাপনাৰ প্ৰতি সেৱা জনাই সভাসদকো নমস্কাৰ জনায়। ইয়াৰ ঠিক পিছতে পালিয়ে খৰকৈ তাল বজায় আৰু তালযন্ত্ৰৰ তালে তালে ওজা আৰু পালি উভয়ে তীব্ৰ গতিত পাদচালনা কৰি আঠু ধৰিত্ৰীক নমস্কাৰ জনায়। সভা-বন্দনা স্তৰটিৰ পৰিসমাপ্তিৰ অন্তত পালিয়ে খৰকৈ তাল বজায় আৰু তাৰ মাজতে ওজাই 'গুৰু-বন্দনা আৰম্ভ কৰে। পদৰ লগে লগে দাইনা পালি বা ভাইৰাই অৰ্ধনাটকীয় পৰিস্থিতিবোৰ অভিনয় কৰি দেখুৱায়। আন এটি স্তুতিমূলক গীতেৰে ভাইৰা অনুষ্ঠানৰ সামৰণি পেলোৱা হয়।

সত্ৰীয়া ওজাপালিয়েও অনুষ্ঠানৰ আৰম্ভণি সূচিত কৰে স্বৰ বা সুৰ সাধনা বা আলাপেৰে। উপদেশ বা স্তুতিৰে অনুষ্ঠানৰ সামৰণি পৰে।

সুকনানি আৰু মাৰৈ-গান গোৱা ওজাপালি উভয় অনুষ্ঠানৰ আৰম্ভণি, অগ্ৰগতি আৰু সামৰণিৰ প্ৰসংগত সাধাৰণ সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়। উভয়ে সুৰ-সাধনাৰে অনুষ্ঠানৰ শুভাৰম্ভণি কৰি বন্দনা গায়। বন্দনাৰ পিছতে মূলপদ আবৃত্তি কৰে আৰু সামৰণি-গীত অৰ্থাৎ দেৱ-দেৱীৰ বিদায়-গীতেৰে অনুষ্ঠানৰ সামৰণি পেলায়। ভুকুৰীয়া ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ আৰম্ভণি সূচিত কৰা হয় সুৰ সাধনাৰে। ইয়াৰ পৰবৰ্তী স্তৰ বন্দনা-আবৃত্তি। মূলপদ গোৱাৰ অন্তত দেৱ-দেৱীৰ বিদায় গীতেৰে অনুষ্ঠানৰ সামৰণি পেলোৱা হয়।

কথোপকথন, নাটকীয় বা অৰ্ধনাটকীয় দৃশ্যাভিনয় আদিও ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ উল্লেখযোগ্য আভিনয়িক দিশ। ব্যাসাগোৱা, ভাইৰা,

সুকনানি আদি ওজাপালি ৰূপত ওজা আৰু দাইনাপালিৰ কথোপ-কথনে গুৰুত্বপূর্ণ স্থান লাভ কৰি আছিছে। বৰ্‌পেটাৰ ব্যাহ ওজাপালিতো কথোপকথন বা কথনে প্রাধান্য লাভ নকৰাকৈ থকা নাই। 'মাৰে গান'ত দাইনাপালি নাই, কিন্তু কথনৰ প্রাধান্য অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ আভিনয়িক দিশত ওজাৰ নাট্যধর্মী সংলাপ সহ অভিনয় আৰু দাইনাপালিৰ অর্ধ-নাটকীয় অংগী-ভংগী আদিৰ ভূমিকা অনস্বীকার্য্য। অভিনয়ৰ প্রাধান্য ভাইৰা, নগএগ্রা ওজাপালি আৰু মাৰে-গানত বিশেষভাৱে লক্ষ্য কৰা যায়। ব্যাসগোৱা আৰু সুকনানি ওজাপালিৰ গীতত বর্ণিত বিষয়বস্তু সৰল গদ্যত কথোপকথনৰ সহায়ত প্রকাশ কৰাৰ অন্তত পৰবর্তী ঘটনাৰ ইংগিত দি ওজাই 'কেনকে' অর্থাৎ 'কেনেকৈ' বুলি প্রশ্ন কৰে আৰ তৎমুহূর্তত দাইনাপালিয়ে 'এনকে' অর্থাৎ 'এনেকৈ' বুলি উত্তৰ দিয়াৰ লগে লগে ওজাই পৰবর্তী গীতৰ দিহা লগাই দিয়ে। সুকনানি ওজাপালিতো এক শৈলীতে গীতত বর্ণিত কাহিনীভাগ ক্রমশ আগবাঢ়ি যায়। 'মাৰে-গান'ত ওজাই 'বাপুৰেই' বুলি পৰবর্তী কাহিনীলৈ আগবাঢ়ি যায়। সত্রীয়া ওজাপালিৰ (কমলাবাৰী) ওজাই নিজেই প্রশ্ন তোলে আৰু পালিয়ে 'জানো বাপু কহিয়ো' বুলি কোৱাৰ লগে লগে ওজাই পৰবর্তী পদত তাৰ উত্তৰ দিয়। এইদৰে কাহিনী ভাগ ক্রমশ আগবাঢ়ে।

'বিষহৰী-গান' বা 'গীত-গাৱা'ত গীতালৰ সমুখত শৰাই এখনত পুথিখন ৰখা হয়। গীতালে পুথিৰপৰা দিহা আৰু পদ লগাই দিয়ে, জুৰি অর্থাৎ পালিয়ে বিশেষ এক শৈলীত সেই দিহা আৰু পদ দোহাৰে।

৪ গ ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ নির্বাহিকা (Performer) সকলৰ প্রকার্য্য :

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ নির্বাহিকাৰ পৰিৱিত্ত ওজা আৰু পালিক

সামৰিব পাৰি। পালিও আকৌ প্ৰধানভাৱে ত্ৰিবিধ দাইনা পালি আৰু সাধাৰণ পালি। ওজাপালি অনুষ্ঠানত ওজা, দাইনাপালি আৰু সাধাৰণ পালি—এই তিনিৰো নিৰ্দিষ্ট কিছুমান প্ৰকাৰ্য্য দেখা যায়। তলত ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ বিভিন্ন নিৰ্বাহিকাসকলৰ প্ৰকাৰ্য্যৰ সাধাৰণ আভাস দিয়া হ'ল।

ক ওজা আৰু তেওঁৰ প্ৰকাৰ্য্য ঃ

'ওজা' ওজাপালি দলৰ দলপতি সদৃশ। তেওঁৰ নিৰ্দেশ পৰিচালনা আৰু নিয়ন্ত্ৰণ অনুসৰি দাইনাপালিৰ সৈতে পালিসকলে আভিনয়িক দিশত অংশ গ্ৰহণ কৰে। গীত, নৃত্য বাদ্য, ৰাগ তাল, লয়, মুদ্ৰা গতি, ভংগী আদিত তেওঁ সুদক্ষ হোৱা উচিত। ওজাৰ চেহেৰা দেখিবলৈ মনোমোহা, আকৰ্ষণীয় আৰু প্ৰভাৱশীল ন'হলে গীত নৃত্যৰ প্ৰসংগত কৃতকাৰ্য্যতা লাভ কৰা টান কথনভংগীৰ অকৃত্ৰিমতা, কণ্ঠস্বৰৰ মধুৰতা বাগ্মীতা গীত বাদ্য নৃত্যত নিপুনতা, ৰসিকতা, শাস্ত্ৰজ্ঞানৰ গভীৰতা, আত্মনিৰ্ভৰশীলতা আদি গুণ ওজাৰ বাবে অতিকৈ প্ৰয়োজনীয়। প্ৰখৰ স্মৃতিশক্তি ওজাৰ বাবে অপৰিহাৰ্য্য কাৰণ কোনো স্মাৰকৰ সহায় নোলোৱাকৈ তেওঁ একেৰাহে তিনি-চাৰিদিন গীত-পদ গোৱাৰ ক্ষমতা অৰ্জন কৰিবলৈ সামৰ্থ্য হ'ব লাগিব। অৱশ্যে 'পাঞ্চালী ওজাপালি'ত স্মাৰকৰ ভূমিকা নোহোৱা নহয়। 'বিষহৰী-গান' বা 'গীত-গোৱা'ত গীতালে পুথিৰপৰা গীত-পদ গায়।

কোনজন ভাল ওজা? ইয়াৰ উত্তৰ পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰচলিত তলৰ গীতাংশত সুন্দৰকৈ পোৱা যায়

"হাতে মুদ্ৰা মুখে পদ পায়ে ধৰে তাল।
ময়ূৰ সদৃশ নাচে সেই ওজা ভাল॥"

অৰ্থাৎ যি ওজা বা ওজাই ভৰিৰে তাল ৰাখি হাতেৰে মুদ্ৰা

প্ৰদৰ্শন কৰি মুখেৰে গীত গাই গাই ময়ূৰৰ নিচিনাকৈ নৃত্য কৰিবলৈ সক্ষম তেৱেঁই ভাল ওজা।

ওজা নৃত্য-গীত পৰিচালনাকাৰী। তেওঁ দিহা, ৰাগ আদি লগাই দিয়ে আৰু সেই দিহা, ৰাগ আদি পালিসকলে দোহাৰে। বিয়াহগোৱা, নগঞা ওজাপালি, বৰপেটাৰ ব্যাহ ওজাপালি আৰু আপী ওজাপালিৰ ওজাই নেপুৰৰ ধ্বনিৰ সহায়ত গীতৰ তাল ৰক্ষা কৰে। গীতৰ বিষয়বস্তুৰ লগত সংগতি ৰক্ষা কৰি ওজাই নৃত্য-গীত-ভংগী মুদ্ৰা আদি প্ৰদৰ্শন কৰে। গীতৰ দিহাৰ প্ৰথম অংশ আৰু দ্বিতীয় অংশৰ আধা ওজাই লগাই দিয়ে, পালিয়ে বাকী আধা টানি নি সম্পূৰ্ণ দিহাটো দোহৰাৰ সময়ত ওজাই দিহাৰ বিষয়বস্তুৰ লগত সংগতি ৰক্ষা কৰি নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। গীত গোৱাৰ সময়ত ওজাই সঘনে ভাৱ প্ৰধান অভিনয় কৰে—গীতৰ বিষয়বস্তুক চাক্ষুষ ৰূপ দিয়াৰ প্ৰযাসেৰে। 'মাৰ-গান'ৰ ওজাই কোনো কোনো প্ৰসংগত দেউৰীৰ কামো সম্পাদন কৰে।

ওজাই দাইনাপালি বা আন পালিৰ সহায়ত গীতৰ বিষয়বস্তু সৰল গদ্যত ৰসাল আৰু উপযোগীকৈ দৰ্শকক বুজাই দিয়ে। অৱশ্যে এনে কথোপকথনত পদ্যৰ যে স্থান নাই তেনে নহয়। মূল গীতেৰেই কেতিয়াবা নাটকীয় উক্তিৰ নিচিনাকৈ পদ্যতে ওজাই অংগী-ভংগী সহ বুজাই দিয়ে। বিয়াহগোৱা ওজাপালিয়ে সাধাৰণতে ঠোকা-তালত গীত গোৱাৰ অন্তত ওজাই নেপুৰৰ কন্‌জুন ধ্বনিৰে কথোপ-কথনৰ সময়ৰ ইংগিত দিয়ে। মূল কাহিনীৰ ৰূপৰেখা অবিকৃতভাৱে ৰাখি ওজাই বিভিন্ন কথা বা উপকথা বা প্ৰবাদ-প্ৰবচন বা ফকৰা অথবা দিহান সংযোগ কৰে। সুৰ্য্যাবৰী ওজাপালি, ভাইৰা আৰু কামৰূপৰ মনসা-পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালিত নব্য সংযোজন-প্ৰৱণতাৰ মাত্ৰা নিশ্চিতভাৱে বেছি। আনকি কথাৰ মাজতে মূল কাহিনীৰ কালৰণৰা অপ্ৰয়োজনীয় অথচ লোক ৰুচিৰ কালৰণৰা প্ৰয়োজনীয় দুই-এটা পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টিও ওজাই নকৰাকৈ নাথাকে।

আনকি লোকজীৱনত সদাসৰ্বদাই পৰিচিত হোকাৰ জন্ম-কাহিনীও ওজাই গীত ৰূপে পৰিৱেশন কৰে। যেনে

নৱৰূপ নাৰায়ণ থাকা মহেশ্বৰ।
গঙ্গা ৰূপ জল আছে তাহাৰ ভিতৰ॥
চিলিম হৈল প্ৰজাপতি অগ্নি ধনঞ্জয়।
হোকাক নিন্দালে মনুষ্যৰ আয়ু হোৱে ক্ষয়॥
নজানিয়া টান্ডালাকে হোকাক নিন্দয়।
মৰিলে গান্ধ হৈয়া হোৱা হোৱা কৰয়॥
এক হোকা যাৰ ঘৰে শালগ্ৰাম তাৰ ঘৰে
দুই হোকা লক্ষ্মী নাৰায়ণ।
তিনি হোকা যাৰ ঘৰে দেখিতে পাপীগণ তৰে
আৰ পুণ্য হোৱে অগণন॥[22]

ওজাই কথোপকথনৰ সময়ত মূল বিষয়বস্তুৰ লগত সাধাৰণ সম্পৰ্ক ৰাখি নীতিমূলক বা টেংটন বা টেটোন জাতীয় অথবা হাস্যৰস প্ৰধান সাধুকথাও কয়। গীতৰ মাজতে ওজাই আকৌ ৰানপানী, মহাত্মাগান্ধী, স্বাধীনতা সংগ্ৰাম আদিৰ বিষয়বস্তু সম্বলিত গীত পৰিৱেশন কৰে। কথোপকথনৰ প্ৰসংগত সমসাময়িক সমাজৰ কাৰ্য্যাৱলীৰ প্ৰতি আলোকসম্পাত কৰি ওজা আক পালিয়ে ব্যংগ্য নকৰাকৈও নাথাকে। দৰঙৰ সুকনানি ওজাপালিৰ ওজাই দেওধনী নৃত্যৰ প্ৰসংগত ঢোল তাল নবজায়, কেৱল দেওধনীক তালযন্ত্ৰৰ সহায়ত নচোৱাৰ সময়ত ওজাই বহা অৱস্থাত দেও আগমনীৰ গীত, যেনে শিৱ-দেও, ব্ৰহ্মাদেও, কাৰ্তিক দেও আদি সম্বলিত গীত লগাই দিয়ে আক পালিসকলে সেই গীত দোহাৰে।[23]

ৰংগ পৰিচালক আক অভিনয় পৰিচালক ৰূপে ওজাই ইংগিতৰ সহায়েৰে অভিনয়ৰ সময়ত পালিয়ে কৰা ভুল-ত্ৰুটি সংশোধন কৰি দিয়ে। গীত আক নৃত্যৰ গতিত তীব্ৰতা আনি দিয়াৰ প্ৰয়াসেৰে

২২ সংবাদদাতা: শ্ৰীজয়কান্ত শৰ্মা (৮৩) বলহেৰপাৰা, দৰং, ১৩।৫।৮৫
২৩ (——) শ্ৰীমুক্তাৰাম বৰুৱা (৫০), মনাহুচি, দৰং, ১৬।৩।৮৬

ওজাই হাত চাপৰিৰ সহায়েৰে পালিক নিৰ্দেশ দিয়ে। সুকনানি ওজা-পালিৰ ওজাই পালিৰ মাজত প্ৰৱেশ কৰি পালিসহ নৃত্য কৰে। কেতিয়াবা ঢেপাঢুলীয়াৰ 'কম্লিয়ামোৰ'ৰ দৰে নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে— ওজা, দাইনাপালি আৰু আন সহায়ক পালিয়ে। লোক সমাজত চিকিৎসক ৰূপতো ওজা প্ৰসিদ্ধ। সুকনানি ওজাপালিৰ ওজাই সাপৰ বেজ ৰূপে কৰ্ম সম্পাদন কৰা দেখা যায়। সেইহে বোধকৰো কোৱা হয়, 'কম কৰিবি বাপৰ, মন্ত্ৰ জৰি সাপৰ।'[২৪]

(খ) পালি আৰু তেওঁলোকৰ প্ৰকাৰ্য্য ঃ

'পালি' পদটো সংস্কৃত 'পালিত' শব্দৰপৰা উদ্ভৱ হোৱাৰ অনুকূলে কোনো কোনোৱে মত পোষণ কৰে।[২৫] কিন্তু 'পালি' পদটোৱেই সংস্কৃত-পৰম্পৰাৰপৰা অহা আৰু এই 'পালি' আৰু ওজাপালিৰ 'পালি' শব্দৰ অৰ্থৰ মাজত কোনো পাৰ্থক্য নাই[২৬] তেনে অৱস্থাত 'পালি' পদৰ উৎস বিচাৰি সংস্কৃত 'পালিত'লৈ যোৱাৰ কোনো প্ৰয়োজন নাই।

'পালি', পালিখুটাৰ দৰে ওজাৰ অন্যতম প্ৰধান সহায়কাৰী। 'পালি' নোহোৱাকৈ ওজাই ওজাপালি অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত কৰিব নোৱাৰে। পৰম্পৰাগত উক্তি এটিটো ইয়াৰ আভাস পোৱা যায়। যেনে

> ঢুলীয়াৰ বল তালি ওজাৰ বল পালি
> বেৰাৰ বল কাম তিৰীৰ বল স্বামী॥

---

২৪ সংবাদদাতা শ্ৰীকান্ত চন্দ্ৰ নাথ ৬৫ ছিপাঝাৰ ৬। ৮৪

২৫ M Neog *Sankaradeva and His Times* P 200

A C Barua *Ojapa'i Its Different Types and Functions*, P 1

প্ৰদীপ চলিহা অসমৰ নাট্যকলা' (অসম গৌৰৱ), পৃ 809

২৬ সংবাদদাতা : আচাৰ্য্য মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী, নলবাৰী, ১১।১২।৮৪

ওজাপালি অভিনয়ৰ বিভিন্ন দিশত পালিয়ে ওজাক বিশেষভাৱে সহায় কৰে। ওজাই লগাই দিয়া দিহাৰ শেষাংশ পালিয়ে হাতেৰে তাল বজাই আৰু ভৰিৰে তাল বাধি আবৃত্তি কৰে। পদৰ চৰণ এটিৰ প্ৰথম পৰ্ব ওজাই লগাই দিয়ে আৰু উক্ত চৰণৰ দ্বিতীয় পৰ্বটো পালিয়ে গায়। পালিয়ে ওজাৰ গীতৰপৰা টানি লৈ যোৱা দ্বিতীয় অংশটোৰ নাম শ্ৰীকল।[২৭] নগাঞা ওজাপালিৰ প্ৰসংগত এই অংশটো বহস্য' নামেৰে পৰিচিত।[২৮] ওজাৰ দৰে পালিসকল গীত-নৃত্য আৰু অভিনয়ত সুদক্ষ। 'মাৰে গান' বা মাৰেগোৱা ওজাপালিৰ পালিসকলে গীত আৰু নৃত্যৰ লগে লগে নাটকীয় অভিনয়ো অনুষ্ঠিত কৰে। পালিবিলাকক তেওঁলোকৰ প্ৰকাৰ্য্যৰ ফালৰপৰা কেইটামান ভাগত ভগাব পাৰি। যেনে (ক) দাইনা-পালি, (খ) বানাধৰা বা গোৰপালি আৰু (গ) সহায়ক বা আগপালি।

(1) দাইনাপালি আৰু তেওঁৰ প্ৰকাৰ্য্য :

ওজাপালি অনুষ্ঠানত ওজাৰ পিছতে দাইনাপালিৰ স্থান। 'দাইনাপালি' পদটো সম্ভৱ সংস্কৃত 'দক্ষিণ + পালি' অথবা 'দক্ষিণ + পালিত'ৰপৰা আহিছে। প্ৰকাৰ্য্যৰ ফালৰপৰাও 'দাইনাপালি' ওজাৰ সৌহাত স্বৰূপ। অনেক ক্ষেত্ৰত ওজাই কমেক সময়ৰ বাবে জিৰণি ল'লে দাইনাপালিয়েই ওজাৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। কোনো কোনো প্ৰসংগত এযোৰা ওজাপালিৰ দাইনাপালিয়ে ওজা ৰূপে কাৰ্য্য সম্পাদন কৰে। কমিয়াবা আকৌ দাইনাপালিয়ে নতুনকৈ এজনক ওজা শিকাই আন এযোৰা ওজাপালি গঠন কৰিব পাৰে।

অসমত প্ৰচলিত বিভিন্ন ওজাপালি ৰূপৰ সকলোতেই দাইনা-পালিৰ স্থিতি লক্ষ্য কৰা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে কমলাবাৰী সত্ৰৰ

---

২৭ সংবাদদাতা : শ্ৰীশৰৎ চন্দ্ৰ শৰ্মা ওজা (৭০), ব্যাসপাৰা

২৮ কৃষ্ণমোহন গোস্বামী : নগাঞা লোক-নৃত্য (অপ্ৰকাশিত প্ৰবন্ধ), পৃ ৫

সত্ৰীয়া ওজাপালি, মাৰে-গান, বিষহৰী গান, তুকুৰীয়া ওজাপালি আদি। এইবোৰ ওজাপালিকপত দাইনাপালি নামৰ এজন বা দুজন পালি নাথাকিলেও দাইনাপালিৰ প্ৰকাৰ্য্য আন পালিয়ে সম্পাদন কৰে। সংযুক্তিৰ ফালৰপৰা এইবোৰ ওজাপালিকপত দাইনাপালি নাথাকিলেও প্ৰকাৰ্য্যৰ ফালৰপৰা দাইনাপালি নাই বুলি ক'ব নোৱাৰি। আউনীআটী, দক্ষিণপাট আদি ব্ৰহ্মসংহতিৰ সত্ৰীয়া ওজাপালিত আকৌ একাধিক দাইনাপালিৰ বৰ্তমানতা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। নগঞা ওজাপালিত দাইনাপালি বৰ্তমান আছে, যদিও ব্যাসগোৱা, ভাইৰা বা সুকনানি ওজাপালিৰ দাইনা-পালিৰ দৰে প্ৰাধান্য লাভ কৰা নাই। ভাইৰাত ওজাতকৈ দাইন-পালিৰহে তুলনামূলকভাৱে প্ৰাধান্য অধিক। এইবিধ ওজাপালিত দাইনাপালিক ভাইৰা বোলে। ভাইৰাৰ প্ৰাধান্যৰ বাবেই ওজা পালিৰ এই ৰূপবিশেষক বোলে ভাইৰা। ভাইৰাৰ দাইনাপালিৰ অতিৰঞ্জিত কথা আৰু কাৰ্য্যৰ অনুকৰণ প্ৰৱণতাই কামৰূপৰ মনসা-পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালিকো (সুকনানি) বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত কৰিছে। কোনো কোনো প্ৰসংগত দাইনাপালিয়ে অতিৰঞ্জন আৰু অসংগতিৰ সহায়ত অথবা সমসাময়িক ঘটনাৰ লগত সম্পৰ্ক স্থাপন কৰি হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰে। ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ দাইনাপালিৰ ক্ষেত্ৰতো এই প্ৰৱণতা স্পষ্টভাৱে লক্ষ্য কৰিব পাৰি।

ব্যাসগোৱা, সুকনানি, ভাইৰা আদি ওজাপালিকপৰ দাইনা-পালিয়ে চিৰাচৰিত বিশ্বাস বা ধাৰণাক সাময়িকভাৱে বিকৃত কৰি অথবা বিসদৃশ উপকাহিনী উপস্থাপন কৰি স্থুল হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰে। ইয়াৰ বিপৰীতে সত্ৰীয়া ওজাপালিয়ে বিশেষকৈ আউনীআটী, দক্ষিণপাট, বৰপেটা আদি সত্ৰৰ সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ দাইনাপালিয়ে তেনে প্ৰয়াস নকৰে এই কেইবিধ ওজাপালিকপৰ দাইনাপালিয়ে স্থুল হাস্যৰস সৃষ্টিৰ ওপৰত গুৰুত্ব নিদিয়ে, গীত-পদৰ মূল কথাখিনিহে সহজ-সৰল ভাষাত বিৱৰি কয়।

(ii) বানাধৰা বা গোৰপালি ঃ

দাইনাপালিৰ ঠিক পিছতে বানাধৰা বা গোৰপালিৰ স্থান নিৰ্দেশ কৰিব পাৰি। বানাধৰা পালি দুজন থাকে। এইবিধ পালিৰ মাত বা কণ্ঠধ্বনিৰ ঐক্যতান অতিকৈ প্ৰয়োজনীয়। ওজাই লগাই দিয়া ৰাগ আৰু বানাৰ ধাৰাবাহিকতা বা অবিচ্ছেদতা (Continuity) ৰক্ষা কৰাত বানাধৰা পালিৰ ভূমিকা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। এই দিশৰপৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, বানাধৰা বা গোৰপালি অবিহনে ৰাগ বানা আদিৰ পৰিপুষ্টি আৰু পৰিপূৰ্ণতা এক প্ৰকাৰে অসম্ভৱ। বানাধৰা পালিয়ে ওজাক সাংগীতিক দিশত বিশেষভাৱে সহায় কৰে বাবে তেওঁলোকক গোৰপালিও বোলে।

(iii) সহায়ক বা আগপালি ঃ

দাইনাপালি আৰু বানাধৰাপালিৰ বাহিৰে বাকী পালিক সহায়ক বা আগপালি বোলে। সহায়ক পালিয়ে ওজা, দাইনাপালি আৰু বানাধৰাপালিক সকলো ক্ষেত্ৰতে সহায় কৰে। ৰাগ, বানা বা গীতৰ প্ৰথম অংশ দোহৰাৰ প্ৰসংগত সহায়ক পালিসকলৰ ভূমিকা অৰ্থপূৰ্ণ হোৱা বাবে এই শ্ৰেণীৰ পালিক আগপালি বোলে। বানাধৰা-পালিৰ অনুৰন্ন ৰূপেও সহায়ক পালিয়ে মাজে মাজে ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা দেখা যায়।

ওপৰোল্লিখিত পালিৰ শ্ৰেণীবিভাজন দৰঙৰ ৰামগোৱা ওজা-পালিৰ ক্ষেত্ৰতহে প্ৰযোজ্য। প্ৰায়বোৰ ওজাপালি ৰূপত পালিৰ দুটা শ্ৰেণীহে দেখা যায় দাইনাপালি আৰু সাধাৰণ পালি। 'মাৰে গান', তুকুৰীয়া ওজাপালি, বিয়হৰী গান বা গীত গাৱা, সত্ৰীয়া ওজাপালি (কমলাবাৰী সত্ৰাদি) আদি ওজাপালি ৰূপত দাইনাপালি নাথাকে। 'পদ্মা-পুৰাণৰ গান'ত 'জোহাৰি' নামৰ চৰিত্ৰ এটি পোৱা যায়। এই চৰিত্ৰটিয়ে গীদালৰ লগত কথোপকথন কৰি গীতৰ অৰ্থ সৰল গদ্যত দৰ্শকক বুজাই দিয়ে। ইয়াৰ পৰা সহজে বুজিব পাৰি যে, দাইনাপালি

আৰু দোহাৰিৰ মাজত বিশেষ পাৰ্থক্য নাই। গতিকে 'পদ্মা-পুৰাণৰ গান'ত দাইনাপালি চৰিত্ৰ নামত নাথাকিলেও কামত আছে।

৪ ৰ্থ ওজা আৰু পালিৰ পোছাক-পৰিচ্ছদ আৰু অংগ-অলংকাৰ :

'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ মতে অভিনয় চাৰিপ্ৰকাৰৰ, যেনে (ক) আংগিক, (খ) বাচিক, (গ) আহাৰ্য্য আৰু (ঘ) সাত্বিক।[২১] আহাৰ্য্য অভিনয় প্ৰধানভাৱে নিৰ্ভৰ কৰে পোছাক-পৰিচ্ছদ, অংগ-অলংকাৰ আৰু অংগ সজ্জাৰ ওপৰত। ওজাপালি অনুষ্ঠান মুখ্যত আংগিক অভিনয় আৰু ইয়াৰ আধেয় আহাৰ্য্য। ওজাপালিৰ আহাৰ্য্য দিশ নিৰ্ভৰ কৰে পোছাক পৰিচ্ছদ, অলংকাৰপাতি, তিলক আদিৰ ওপৰত।

(1) অলংকাৰ :

সত্ৰীয়া ওজাপালি, পাঞ্চালী আৰু তুলডী ওজাপালিৰ ওজা আৰু পালি উভয়ে পাগুৰিৰ ওপৰত চুটি মালা এধাৰকৈ আঁৰি লয়। বৰপেটা সত্ৰৰ ওজাপালিৰ ওজা দাইনাপালি আৰু সাধাৰণ পালিয়ে গলত বা ডিঙিত তুলসীৰ মালা পৰিধান কৰে। নগাঁৱা ওজাপালিৰ ওজায়ো ডিঙিত এধাৰ ফুলৰ মালা পিন্ধে।

বিষহৰী-গান, মাৰে গান, ভুকুৰীয়া ওজাপালি আৰু ভাইৰা আৰু ওজা পালিৰ ওজাৰ বাহিৰে বাকী ওজাপালিকপৰ ওজাসকলে আবেধা অৰ্থাৎ কৰ্ণ আভৰণাদি পিন্ধে। আবেধা বা কৰ্ণাভৰণ অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত কুণ্ডল, কাণৰ সোণা, অস্থি অথবা ঔটি, কুটি, কেৰু আদি নামেৰে জনাজাত। 'মাৰে গান'ৰ লগত জৰিত 'দধনী' বা 'দেধানী'য়ে কাণত কাণৰ সোণা পিন্ধে। সুকনানি ওজাপালিৰ লগত সম্বন্ধযুক্ত 'দেওধনী'য়ে কাণত কুটি বা কেৰু আৰু নাকত নাকফুল বা নাকফুলি পিন্ধে।

২১ ৰবিনচন নাগৰ (সম্পা') নাট্যশাস্ত্ৰ ৮/৮-৯

আউনীআটি আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰৰ ওজাপালিৰ ওজাই কাণত কুণ্ডি পিন্ধে। বিয়াহগোৱা আৰু সুকনানি ওজা পালিকপৰ দাইনাপালিয়ে কুণ্ডল পিন্ধে।

বন্ধনীয় অৰ্থাৎ টানিবন্ধা অলংকাৰৰ পৰিসীমাত কমৰ বন্ধনী (শ্ৰোণিসূত্ৰ) আৰু বাহু বন্ধনী সামৰিব পাৰি।[৩০] ওজা আৰু পালি উভয়ে কমৰবন্ধনীৰূপ স্বৰ্ণ বা ৰৌপ্য নিৰ্মিত অলংকাৰ অতীততে ব্যৱহাৰ কৰা বুলি ধৰিলেও বৰ্ত্তমান ঠেক আৰু দীঘল কাপোৰ এখনহে ব্যৱহাৰ কৰে। অন্যপক্ষে বাহুবন্ধনীৰূপ ব্যৱহাৰ কৰা মুঠিখাৰু বা গামখাৰু আদি ৰৌপ্য নিৰ্মিত আৰু ইয়াৰ ওপৰিভাগত সোণেৰে বন কৰা দেখা যায়। পৰম্পৰাগত ৰীতিমতে ব্যাস আৰু সুকনানি ওজাই খাৰু পিন্ধি ওজাপালি বৃত্তিত প্ৰৱেশ কৰে আৰু খাৰু সোলোকাই এই বৃত্তিৰপৰা অৱসৰ গ্ৰহণ কৰে।[৩১] ব্যাসগোৱা আৰু সুকনানি ওজাপালিৰ ওজা আৰু দাইনাপালি উভয়ে দুয়ো হাতত মুঠিখাৰু পিন্ধে। আপী বা লিকিৰী ওজাপালিৰ ওজা, দাইনাপালি আৰু পালিয়ে প্ৰায়ে গামখাৰু পিন্ধে। সুকনানি আৰু মাৰে গানৰ দলত জৰিত দধনী বা দেখানী বা দেওধনীয়ে দুয়োখন হাতত মুঠি খাৰু পিন্ধে। দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাসগোৱা, বৰপেটাৰ ব্যাহগোৱা ওজা আৰু নগঞা ওজাপালিৰ ওজাৰো দুয়ো হাতত গামখাৰু পিন্ধে।

ক্ষেপ্য অলংকাৰৰ ভিতৰত নেপুৰ আৰু পোহাৰ আদিত ব্যৱহাৰ কৰা ধাতু নিৰ্মিত অলংকাৰাদি ধৰিব পাৰি।[৩২] বিয়াহগোৱা ওজাপালি, আপী ওজাপালি, বৰপেটাৰ সত্ৰীয়া ওজাপালি আৰু নগঞা ওজাপালিৰ ওজাসকলে নেপুৰ পিন্ধে। মাৰে-গানৰ ওজাই নেপুৰ নিপিন্ধে, কিন্তু পালিবিলাকেহে পিন্ধে।

---

৩০ নাট্য শাস্ত্ৰ ৩৩ ১২

৩১ সংবাদদাতা শ্ৰীশৰত চন্দ্ৰ শৰ্মা ওজা ব্যাসপাৰা

৩২ নাট্যশাস্ত্ৰ ৩৩।১৩

আৰোপ্য অলংকাৰৰ পৰিধিত স্বৰ্ণ নিৰ্মিত হাৰ আৰু অন্যান্য কণ্ঠ-আভৰণ সামৰিব পাৰি।[৩৩] ব্যাসগোৱা, সুকনানি, আপী ওজাপালি আদিৰ ওজাই ঢোলমাদলী পিন্ধে। ভাইৰা ওজায়ো কণ্ঠত ঢোলমাদলী বা মণিমাদলী পিন্ধা দেখা যায়। আউনীআটী আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰৰ ওজাপালিৰ ওজাই মকামণি পিন্ধে। আপী-ওজাপালিৰ ওজা, দাইনাপালি আৰু পালিয়ে ঢোল মাদলী, গলপাতা আদি আভৰণ পৰিধান কৰে। সুকনানি ওজাপালি আৰু মাৰে-গানৰ লগত জৰিত দেওধনীয়েও গলপাতা, ঢোলমাদলী, মণিমালা আদি পৰিধান কৰে।

আঙুলিত পিন্ধা আভৰণৰ উল্লেখো 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত পোৱা যায়।[৩৪] বিভিন্ন ওজাপালি কপৰ ওজা আৰু পালিয়ে স্বৰ্ণ বা ৰৌপ্য নিৰ্মিত আঙঠি সোঁহাতৰ আঙুলিত পৰিধান কৰা দেখা যায়। দুই এজন ওজাই তাম বা অষ্টধাতুৰে নিৰ্মিত আঙঠিও পিন্ধে। দেওধনীয়েও স্বৰ্ণ বা ৰৌপ্যৰে প্ৰস্তুত কৰা আঙঠি বা কপৰ মোহৰৰপৰা নিৰ্মাণ কৰা আঙঠি-চাব পৰিধান কৰে। কোনো কোনো ওজাই তৰ্জনী আঙঠি সোঁহাতৰ তৰ্জনী আঙুলিত পিন্ধে।

ও বেশ (বেষ)-ভূষা :

অভিনয়ৰ আহাৰ্য্য দিশত বেশ (বেষ)-ভূষাৰ ভূমিকা সুদূৰ প্ৰসাৰী। পুৰুষৰ বেশ-ভূষাক তিনিশ্ৰেণীত বিভাজন কৰাৰ আদৰ্শ নাট্যশাস্ত্ৰত পোৱা যায়।[৩৫] যেনে (১) শুদ্ধ (বগা), (২) বিচিত্ৰ (ৰঙীন) আৰু (৩) মলিন বা বক্ত। শুদ্ধ বেশ সাধাৰণতে মন্দিৰলৈ যাওতে বা পবিত্ৰ তিথি, উৎসৱ-অনুষ্ঠান, বিয়া-বাৰু আদিৰ প্ৰসংগত পিন্ধা উচিত।[৩৬]

---

৩৩ নাট্যশাস্ত্ৰ ২৩।১৩
৩৪ উ গ্ৰ, ২৩।১৪ ১৫
৩৫ উ গ্ৰ ২২।১৩
৩৬ উ গ্ৰ, ২৩।১১৮—২০

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ ওজা, পালি আৰু দাইনাপালিয়ে শুভ্ৰ পোছাক পৰিধান কৰে, যিহেতু বিভিন্ন ওজাপালি ৰূপ মুখ্যত ধৰ্মীয় প্ৰসংগৰ লগত জড়িত। ব্যাসগোৱা, সত্ৰীয়া, বৰপেটাৰ ব্যাহওজাপালি, নগএগ্ৰা ওজাপালি, দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাসগোৱা, আপীওজাপালি আদিৰ ওজাসকলে পৰিধান কৰা পাগুৰিৰ ক্ষেত্ৰত সাধাৰণ সাদৃশ্য দেখা যায়। বিয়াহগোৱা ওজাৰ পাগুৰিটোৰ দুয়োটা মূৰ নাৱৰ টিঙৰ দৰে উঠা। কোনো কোনো পণ্ডিতৰ মতে এই পাগুৰিটোৰ নাম 'কোষাপটীয়াপাগ'।[৩৭] নগএগ্ৰা ওজাপালিৰ ওজাই পৰিধান কৰা শিৰ বস্ত্ৰৰ নাম 'পাগীয়া'। কমলাবাৰী আৰু বৰপেটা সত্ৰৰ ওজা আৰু পালি উভয়ে পাগুৰি মাৰে। আউনীআটী আৰু দক্ষিণ পাটসত্ৰৰ ওজাইহে পাগুৰি পৰিধান কৰে, পালিসকলেও পাগুৰি ব্যৱহাৰ নকৰে। পাকালী আৰু দুলভী ওজাপালিৰ ওজা আৰু পালি উভয়ে পাগুৰি পৰিধান কৰে। দক্ষিণ কামৰূপৰ বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ ওজা আৰু ভাইবাৰ ওজাইহে কেৱল পাগুৰি ব্যৱহাৰ কৰে, পালি বা ভাইবাই ব্যৱহাৰ নকৰে। দৰঙৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ পালি আৰু দাইনাপালিয়ে ওজাতকৈ বেলেগ ধৰণে বগা চাদৰ এখনেৰে ঘূৰণীয়াকৈ পাগ মাৰে। ওজাৰ পাগ কুণীয়া। সুকনানি ওজাপালিৰ ওজা, পালি আৰু দাইনাপালিয়ে দীঘল বগা চাদৰ একোখনেৰে পাগ মাৰে, ওজাৰ পাগ বা পাগুৰি নাওৰ মাৰৰ দৰে আগৰ কালে মিহি কিন্তু দাইনাপালি বা পালিৰ পাগ বা পাগুৰিৰ আগৰ কালে চাদৰখনৰ আগ এটা সামান্যভাৱে ওলাই থাকে, ওজাৰ পাগুৰিত এনে ধৰণে চাদৰৰ আগটো ওলাই নাথাকে। সুকনানি ওজাৰ পাগুৰিক কুম্ভীয়া পাগুৰি আৰু দাইনাপালিৰ সৈতে পালিৰ পাগুৰিক মৈৰাছালি পাগুৰি বোলে।[৩৮] তুকুৰীয়া ওজাপালিৰ ওজা আৰু

---

৩৭ প্ৰদীপ চলিহা। অসমৰ নাট্য কলা' (অসম গৌৰৱ), পৃ ৪০৮

৩৮ সংবাদদাতা। শ্ৰীআনন্দ মোহন ভাগৱতী উপসঞ্চালক
সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়, গুৱাহাটী
: শ্ৰীদুকোবায ধকবা ওজা (৫০), বৰনাকুচি, দৰং, ৩১৮৯

পালি উভয়ে গামোচাৰে সাধাৰণভাৱে পাগুৰি মাৰে। মাৰে-গানৰ ওজাই গামোচা বা চাদৰ এখন পাগুৰিৰ নিচিনাকৈ মূৰত মাৰি লয়। পালিসকলে কোনোধৰণৰ পাগুৰি ব্যৱহাৰ নকৰে।

দৰঙৰ বিয়াহৰগোৱা ওজা, নগএগ্রা ওজা বৰপেটাৰ ব্যাহওজা, আপী ওজাপালিৰ ওজা আদিয়ে পৰিধান কৰা কৰা অধ আৰু উৰ্দ্ধ বস্ত্ৰৰ মাজত সাধাৰণ মিল লক্ষ্য কৰিব পাৰি। বিয়াহ ওজাই পট্ট জামা অৰ্থাৎ জামাৰ লগত সংলগ্ন চাপকন পৰিধান কৰে। অৱশ্যে পট্টজামাৰ তলত ধুতী আৰু বনিয়ন পিন্ধা দেখা যায়। বৰপেটাসত্ৰৰ ব্যাহওজাই ৰাইগন বা চাপকন পৰিধান কৰে। দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাহগোৱা ওজাই জামা আৰু দীঘল হাতৰ চোলা ব্যৱহাৰ কৰে। নগএগ্রা ওজাই পট্টজামা পৰিধান কৰে। আপী ওজাই জামা পিন্ধে অধোবস্ত্ৰ হিচাবে। ভাইৰা ওজাই দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাহ ওজাৰ নিচিনাকৈ অধো বস্ত্ৰ হিচাবে জামা আৰু উৰ্দ্ধ বস্ত্ৰ হিচাবে দীঘল হাতৰ সাধাৰণ চোলা এটি পৰিধান কৰে। কোনো কোনো ভাইৰা ওজাৰ মতে তেওঁলোকে উৰ্দ্ধ আৰু অধোবস্ত্ৰ হিচাপে চোগা আৰু জামা পৰিধান কৰে। মাৰে-গানৰ ওজাই ধুতী পিন্ধে কিন্তু ইয়াৰ বিপৰীতে পালিসকলে জামা পিন্ধে। সুকনানি ওজা-পালিৰ দাইনা পালি আৰু সাধাৰণ পালিয়ে ধুতী, পাঞ্জাবী, বনিয়ন আদি পিন্ধে আৰু কান্ধত প্ৰায়ে একোখন ফুলাম গামোছা থাকে। তুকুৰীয়া আৰু মাৰে-গানৰ ওজাই চোলা পিন্ধে আৰু ডিঙিত এখন চাদৰ বা গামোছা দুয়ো কান্ধৰফালে দুয়োটা মূৰ ওলমি থকাকৈ লয়। মাৰে-গানৰ ওজাই গলত কাপি এডাল ওলোমাই লোৱা দেখা যায়। বৰপেটাৰ ব্যাহ ওজাপালিৰ দাইনাপালি আৰু পালিয়ে পাটৰ চুৰিয়া, পাঞ্জাবী আৰু কান্ধত পাটৰ চাদৰ একোখন উত্তৰীয়ৰ নিচিনাকৈ লয়। বিভিন্ন সূতাৰে বন কৰা কোমৰ বান্ধনী এডাল দৰঙৰ ব্যাস ওজাই কঁকালত মাৰি লয়। ইয়াৰ নাম টঙালি। ইয়াৰ বাহিৰে ব্যাহ গোৱা ওজাপালিৰ ওজাই গলবস্ত্ৰ হিচাবে

এখন চাদৰ দিঙিৰ দুয়োফালে ওলমি থকাকৈ লয়। তাইবা ওজাই দৰঙৰ ব্যাস ওজাৰ নিচিনাকৈ কৰঁকালত টঙালি মাৰে। মাৰে-গানৰ পালিসকলেও কৰঁকালত টঙালি মাৰে। ইয়াৰ নাম বটুক। আপী ওজাই বুকুত চাদৰ এখন লয় আৰু ফুলাম গামোছা এখনেৰে কৰঁকালত টঙালি মাৰে। এইবিধ ওজাপালিৰ ওজা, দাইনাপালি আৰু পালিয়ে ৰিহা মেখেলা, চাদৰ আদি পৰিধান কৰে। ওজা-পালিৰ বিভিন্ন ৰূপৰ ওজাই সাধাৰণতে এখন ৰুমাল হাতত ৰাখে।

ওজা আৰু পালি উভয়ে কপালত আৰু দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাস-ওজাই নাকত চন্দনৰ ফোট লোৱা দেখা যায়। কামৰূপৰ সুকনানি ওজাই কবচ গামোচা অৰ্থাৎ মন্ত্ৰপূট গামোচা এখন গলত ওলোমাই লয়।[৩১] কমলাবাৰী সত্ৰৰ ওজাপালিৰ ওজাই পাটৰ ধুতী আৰু পাঞ্জাবী পিন্ধে আৰু দিঙিত এখন পাটৰ চাদৰ দুয়োফালে ওলমি থকাকৈ মেৰিয়াই লয়। পালিবিলাকেও ওজাৰ লগত মিল থকা পোছাক পৰিধান কৰে। আউনীআটী আৰু দক্ষিণপাটসত্ৰৰ ওজাই পাটৰ ধুতী আৰু চাকন চোলা পৰিধান কৰে আৰু এখন পাটৰ চাদৰ লয়।

মাৰে-গানৰ লগত জৰিত দেধানী বা দধনীয়ে দখনা, ৰিহা, চোলা আদি পিন্ধে। হালধীয়া বৰণৰ কাপোৰ এখনেৰে বুকুখন মেৰাই লয়। দেধানী বা দধনীয়ে কপালত লয় সেন্দুৰৰ ফোট।

ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ ওজাই কিদৰে বেশ-ভূষা, অঙ্গ-অলংকাৰ পৰিধান কৰিব লাগে তাৰ ইংগিত বিশিষ্ট মালিতা এটি দৰঙৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ মাজত মুখপৰম্পৰা প্ৰচলিত। দৃষ্টান্ত স্বৰূপে গীতটি তলত দিয়া হ'ল

বিভূৰূপী পাগগোট শিৰত প্ৰকাশ।
কপালে তিলক অক্ষি যাতাৰ নিবাস॥

৩১ সংবাদদাতা শ্ৰীভুবনমোহন গোস্বামী, উত্তৰ গুৱাহাটী কলেজ, গুৱাহাটী

পৰিহিত পট্টজামা শিৰ মুলাধাৰ।
কুণ্ডল কংকণে স্থিতি স্বৰূপ মায়াৰ ॥
গ্ৰীৱে দোলায়িত বস্ত্ৰ ব্ৰহ্মা প্ৰজাপতি।
গংগা দেৱী মঞ্জিৰা টংগালি সৰস্বতী ॥
ধৰ্ম স্বৰূপে ব্যাস ওজাৰ উদয়।
দেৱৰ কৰণী মনুষ্যত প্ৰৱৰ্ত্তয় ॥ [৪]

চ ওজাপালি ৰূপৰ সংযুক্তি ঃ

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ বিভিন্ন ৰূপৰ সংযুক্তিৰ মাজত বিভিন্নতা পৰিদৃষ্ট নোহোৱাকৈ নাথাকে। ব্যাসগোৱা, সুকনানি, ৰায়মন, ভাইৰা আদি ওজাপালি ৰূপৰ সংযুক্তিত ওজা, দাইনাপালি, বানাধৰা পালি, সহায়ক পালি আদি একক বিশেষ। আৰম্ভণিতে ওজাৰ বাহিৰে বাকী পালিসকল উভয়ভাৱে ছুটা শাৰীত থিয় হয় আৰু এই শাৰী ছুটাৰ আগফালে সোঁমাজত ওজা থিয় হয়।

সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ সংযুক্তি ব্যাসগোৱা, সুকনানি আদি ওজাপালি ৰূপৰ সংযুক্তিতকৈ বিভিন্ন ধৰণৰ। কমলাবাৰী সত্ৰৰ সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ সংযুক্তিত ওজা, দোহেৰিয়া পালি আৰু ন শিকাৰু আদি একোটি একক। ওজাৰ ঠিক পিছতে দোহেৰিয়াসকল অৰ্ধবৃত্তাকাৰে থিয় হয়। দোহেৰিয়াৰ ঠিক পিছত পালিসকল আৰু পালিৰ পিছত ন-শিকাৰুসকল অৰ্ধবৃত্তাকাৰে থিয় হোৱা দেখা যায়। দৰংপেটাৰ ব্যাহগোৱা ওজাপালিৰ সংযুক্তিত ওজা, দাইনাপালি আৰু সাধাৰণ পালি প্ৰত্যেকেই একোটি একক। ওজাৰ ঠিক পিছতে দাইনাপালি থিয় হয় আৰু দাইনাপালিৰ পিছতে পালিসকল ইংৰাজী 'ইউ' (U) আখৰটোৰ নিচিনাকৈ অৰ্ধবৃত্তাকাৰ অৱস্থাত থিয় হয়।[৪১]

---

৪ সংবাদ দাতা শ্ৰীদুৰ্গেশ্বৰ নাথ ওজা, পকাদলি, ছিপাঝাৰ, দৰং

৪১ অৰ্জুন চন্দ্ৰ দাস ওজাপালি নৃত্য (সাহিত্য সংস্কৃতি আৰু দৰংপেটা) পৃ ১৫

আউনীআটী, দক্ষিণপাট আদি সত্ৰৰ ওজাপালি-সংযুতিৰ একক বোৰ হ'ল ওজা, চুহেৰিয়া, দাইনাপালি, সাধাৰণ পালি আৰু নশিকাৰু। ওজাৰ পিছতে চুহেৰিয়া আৰু দাইনাপালি প্ৰত্যেকে আনুভূমিকভাৱে থিয় হয়। ইয়াৰ পিছতে সাধাৰণপালিসকল আৰু এওঁলোকৰ পিছতে নশিকাৰুসকল অৰ্ধবৃত্তাকাৰভাৱে থিয় হয়। পাঞ্জালী ওজাপালিৰ সংযুতিত ওজা, বায়ন, স্মাৰক আৰু গায়ক আদি প্ৰত্যেকেই একোটি একক। সোঁৱে-বাঁৱে দুজন বায়নৰ মাজত ওজাই আনুভূমিকভাৱে স্থান লয়। ওজাৰ ঠিক পিছতে থাকে স্মাৰক আৰু ইয়াৰ পিছতে থাকে গায়কসকল। দুলড়ী ওজাপালিৰ সংযুতিৰ এককবোৰ এনে ধৰণৰ ওজা, চুহেৰিয়া, দাইনাপালি আৰু সাধাৰণ পালি। ওজাৰ ঠিক পিছতে ক্ৰমে চুহেৰিয়া, দাইনাপালি আৰু সাধাৰণ পালিসকল অৰ্ধবৃত্তাকাৰে থিয় হয়।

বিষহৰী-গানত গীতালক সোঁমাজত ৰাখি আনুভূমিকভাৱে জুৰি-সকল বহে। এইদৰে গীতালৰ পিছত আনুভূমিকভাৱে আৰু কেইবা শাৰীত জুৰি বহিব পাৰে। কুকুৰীয়া ওজাপালিৰ সংযুতিত ওজা, পালি আৰু দঁধনী একোটি একক। ওজাৰ শাৰীতে সোঁৱে-বাঁৱে দুজনকৈ পালি আনুভূমিক ভাৱে বহে। দুজনী দঁধনীয়ে থিয় হৈ নৃত্য কৰে। মাৰে-গানৰ সংযুতিৰ প্ৰধান এককবোৰ ওজা, পালি আৰু দেধানী বা দঁধনী। পালিসকল দুজন দুজনকৈ উলম্বভাৱে থিয় হয়। পালিৰ আগত ওজা আৰু ওজাৰ আগত দঁধনী বা দেধানী থাকে। পদ্মা-পুৰাণৰ গানৰ সংযুতিত মূল বা গায়ক বা গীতাল বা গীদাল, গায়ক বা পাইল বা পালি, বাইন, দোহাৰি আৰু নাচনীসকলৰ প্ৰত্যেকেই একোটি একক। মূল বা গায়ক বা গীদালৰ কাষতে পাইল, বাইন আৰু দোহাৰিয়ে বৃত্তাকাৰভাৱে থিয় হয়। নাচনী-সকলে পাইল, বাইন আদিৰ কাষতে ঘূৰি ঘূৰি নাচি থাকে।

পঞ্চম অধ্যায়

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য

৫১ সংগীত :

ওজাপালি অনুষ্ঠান গীত, বাদ্য আৰু নৃত্যৰ সমষ্টি। গতিকে ওজাপালি কলা ৰূপক সংগীতৰূপে অভিহিত কৰিব পাৰি। অধিকন্তু ওজাপালি আনুষ্ঠেয় কলাৰীতিৰ সক্রিয় ধাৰক আৰু বাহকসকলৰ দৃষ্টিত ওজাপালি গান্ধৰ্বকলা। গান্ধৰ্বকলা বা গান্ধৰ্ব সংগীত গন্ধৰ্বসকলৰ মাজত প্ৰচলিত আৰু এইবিধ কলা দেৱতা সকলৰো অতিকৈ প্ৰিয় [১] দেৱতাৰ বাণী, নৃত্য বাদ্যৰ সহায়ত যিজান গীতৰূপ আবৃত্তি কৰে তেৱেঁই গন্ধৰ্ব।[২] সামন গায়কসকল যজ্ঞৰ অনুষংগৰ লগত জড়িত আৰু গান্ধৰ্ব সংগীত ধৰ্মীয় আৰু ধৰ্মনিৰপেক্ষ (Profane) প্ৰসংগৰ সৈতে সম্পৃক্ত। সামন-সংগীত ভিন্ন আন আন সংগীতকো গান্ধৰ্ব সংগীত আখ্যা দিব পাৰি অৱশ্যে গান্ধৰ্ব সংগীতৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশত সামন-সংগীতৰ প্ৰভাৱ অত্যন্ত গভীৰ। ৰামায়ণ মহাকাব্যতো গান্ধৰ্ব সংগীতৰ উল্লেখ পোৱা যায়।[৩] 'নাট্য-শাস্ত্ৰ'ৰ মতে গান্ধৰ্ব সংগীত স্বৰ তাল, পদ আৰু বাদ্যযন্ত্ৰৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত।[৪]

'নাৰদীয় শিক্ষা'ৰ টীকাকাৰ ভট্টশোভাকৰে 'গন্ধৰ্ব' পদৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ গৈ উল্লেখ কৰিছে যে, 'গ' অক্ষৰে গানক সূচিত কৰে, 'ধ'

---

১ নাট্যশাস্ত্ৰ, ২৮।৯

২ বাপত বৈদিক সংগীত, পৃ ৮

৩ G H Tarlekar *Studies in the Nāṭya Śastra*, p 146

৪ নাট্যশাস্ত্ৰ, ২৮।৫

অক্ষৰে বীণ বজোৱা অৰ্থ বুজায় আৰু 'ৱ' অক্ষৰে অন্য বাদ্য-যন্ত্ৰ সংগত কৰাৰ অৰ্থ নিৰ্দেশ কৰে। ওজাপালি-সংগীতত গান বা গীত বৰ্তমান। দ্বিতীয়তে, পৰম্পৰাগত বিশ্বাসমতে পুৰণিকালত ওজা-পালি গীতৰ লগত বীণ সংগত কৰা হৈছিল। তৃতীয়তে, বীণা বাদ্যযন্ত্ৰৰ বাহিৰেও তাল, ঢোল, নেপূৰ আদি বাদ্যযন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ ওজাপালি সংগীতত দেখা যায়। এই ফালৰপৰা ওজাপালি-সংগীতক গান্ধৰ্ব-সংগীত বোলাত কোনো ধৰণৰ আপত্তি উঠিব নোৱাৰে।

৫২ ব্যাসগোৱা ওজাপালি-সংগীত :

ব্যাসগোৱা ওজাপালি বিশেষকৈ দৰঙত প্ৰচলিত ব্যাসগোৱা ওজাপালি সংগীতক পঞ্চাংগ সংগীত আখ্যা দিব পাৰি। এইবিধ ওজাপালিৰূপৰ সাংগীতিক সংযুক্তিত প্ৰধানভাৱে পঞ্চস্তৰ বা অংগৰ প্ৰাধান্য স্পষ্টভাৱে লক্ষ্য কৰা যায়। যেনে (ক) আলাপ, (খ) গুৰুবন্দনা, (গ) বিষ্ণুপদ (ঘ) সংগীতালাপ আৰু (ঙ) বুনা বা জুনা।

(ক) **আলাপ :** আলাপ বা স্বৰ-সাধনাৰ অৰ্থ কোনো ৰাগ বা সুৰক হা-তা-না-ৰি (ঋ)-ৰিতা (ঋতা) আদি সাংকেতিক অক্ষৰৰ সহায়ত সাংগীতিক পটভূমিত প্ৰতিপাদন কৰা। এই পঞ্চ অক্ষৰৰ অৰ্থ এনেদৰে নিৰ্দেশ কৰিব পাৰি

হা বৰ্ণে তু গণাধ্যক্ষ।
তা বৰ্ণে তু সদাশিৱ।
না বৰ্ণে তু মহামায়া।
ৰি (ঋ) বৰ্ণে তু কংসবৈৰী কৃষ্ণ।
ৰিতা (ঋতা) বৰ্ণে তু গন্ধৰ্ব।

কোনো কোনো পণ্ডিতে[৫] আলাপ বা স্বৰ-সাধনাকেই 'গুৰু-বন্দনা'

---

৫ A C Barua *Ojāpali Its Different Types and Functions*, p not mentioned.

আখ্যা দিব খোজে। স্বৰূপাৰ্থত আলাপৰ পৰবৰ্তী স্তৰতহে গুৰু-বন্দনা অনুষ্ঠিত হয়।[৬] আলাপ বা স্বৰ-সাধনা বা সুৰ-সাধনা বিভিন্ন ৰাগৰ গুড়ি 'ৰাগৰ গুৰি তা-না না।' ওজা আৰু পালি উভয়ে বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহায় নোলোৱাকৈ আলাপত অংশ গ্ৰহণ কৰে। আলাপৰ স্থিতিকাল প্ৰায় ১৫ মিনিট। আলাপত স্বৰমাত্ৰা ক্ৰমশ সৰ্বাধিক মাত্ৰালৈ তুলি নি আকৌ ক্ৰমশ তললৈ নমাই অনা হয়। স্বৰমাত্ৰা ওপৰলৈ তুলি নিয়া আৰু ক্ৰমশ তললৈ নমাই অনা প্ৰক্ৰিয়াক যথাক্ৰমে আৰোহণ আৰু অৱৰোহণ আখ্যা দিব পাৰি।[৭] আলাপত কোনো ধৰণৰ নৃত্য ভংগী নাথাকে।

(খ) গুৰু-বন্দনা : আলাপৰ অন্তত গুৰু-বন্দনা। এই স্তৰত বিষ্ণু বা বাসুদেৱৰ প্ৰশস্তিমূলক দীঘলীয়া গীত এটি সিন্ধুৰা বা ৰামগিৰি বা ৰামকিৰি ৰাগত ওজা আৰু পালিয়ে গায়।[৮] কোনো কোনোৰ মতে 'গুৰু-বন্দনা' গুঞ্জৰী ৰাগ বা ভ্ৰমৰী ৰাগতহে গায়।[৯] গুৰু-বন্দনাৰ প্ৰসংগত পালিসকলে তাল বজায়, ওজা আৰু পালি উভয়ে স্থান পৰিবৰ্তন নকৰাকৈ থিয়হৈ থকা ঠাইতে নৃত্য-ভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে। গুৰু বন্দনা জিকৰি তালত আবৃত্তি কৰা দেখা যায়। সংগীতৰ আৰম্ভণি সূচীত কৰা হয় গুৰু-বন্দনাৰে। সেইবাবে ইয়াক 'পাতনি-গীতো' বোলে। গুৰু-বন্দনা বা পাতনি গীতস্বৰূপে এটা বা কেইবাটাও গীত গাব পাৰে। প্ৰথম বন্দনাটো তলৰ শ্লোকটিৰে আৰম্ভ কৰা দেখা যায়

শ্ৰীকৃষ্ণায় বাসুদেৱায় দৈৱকী নন্দনায় চ।
নন্দ গোপ কুমাৰায় গোবিন্দায় নমো নমঃ ॥

---

৬ মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী অসমত সংগীত চৰ্চা (ৰামধেনু) পৃ ৮৩

৭ উ প্ৰ

৮ উ প্ৰ

৯ সংবাদদাতা শ্ৰীনগেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা, দীপিলা, বয়স, ১৮।১৮১
শ্ৰীচন্দ্ৰধৰ নাথ ওজা, পকাৰজি বয়স, ১৮।১৮১

দ্বিতীয় বন্দনাত কেইবাটাও গীত থাকিব পাৰে। এই গীতবোৰ সাৰংগ, সুসাৰংগ, নাট, দেশাগ, দিহাগৰা, শ্যাম-গৰা, গণ্ডগিৰি, ৰামগিৰি, বৰাড়ি আদি ৰাগৰ যি কোনো এটা বা দুটা ৰাগত গায়। অৱশ্যে দ্বিতীয় বন্দনাৰ প্ৰসংগত কেৱল এটা গীতহে গোৱা দেখা যায়। এই গীতটিও 'শ্ৰীকৃষ্ণায় বাসুদেৱায় দৈৱকী নন্দনায় চ' শীৰ্ষক শ্লোকটি আবৃত্তি কৰাৰ পিছতহে গায়। গীতটোৰ সামৰণিত পালিসকল অৰ্ধবৃত্তাকাৰ অৱস্থাত থিয় হয় আৰু ওজাই, পালি সকলৰ সোঁমাজত অৱস্থান কৰে। এই অৱস্থানত ওজা আৰু পালি উভয়ে মুদ্ৰা আৰু ভংগীসহ নৃত্য কৰে। দ্বিতীয় বন্দনাৰ তাল লেছাৰি বা জিকৰি হ'ব পাৰে।

আলাপ, গুৰুবন্দনা আৰু পাতনিগীতক একেলগে গুৰুমণ্ডলি বা গইদ বা ঘুন্নি বোলা হয়। 'গুৰুমণ্ডলি' স্তৰটিৰ সমাপ্তিৰ বাবেও অন্তত ১৫ মিনিট সময়ৰ প্ৰয়োজন।

(গ) **বিষ্ণু পদঃ** 'গুৰুমণ্ডলি'ৰ অব্যৱহিত পৰৱৰ্তী অংশ বা স্তৰ বিশেষৰ নাম বিষ্ণু-পদ। এই স্তৰটো মুখ্যত নৃত্য প্ৰধান বিষ্ণু-পদৰ প্ৰসংগত গোৱা ৰাগৰ নাম বিষ্ণু ৰাগ অথবা বিষ্ণু-পদৰ ঢেক। ব্যাস গোৱা ওজাপালিৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহকসকলে কি ৰাগত বিষ্ণু-পদ গোৱা হয় তাক নিৰ্ণয় কৰিবলৈ অসমৰ্থ হৈ এই ৰাগ বিশেষৰ নাম দিছে বিষ্ণুৰাগ বা বিষ্ণু-পদৰ ঢেক।[১০] বিষ্ণু পদৰ দিহাৰ নাম বিষ্ণু পদৰ ধাক বা ধাৰুৰ বা চৰণ। ইয়াৰ সুৰ বা স্বৰ বিস্তাৰৰ সংখ্যা তিনিৰপৰা সাতলৈ যাব পাৰে। প্ৰত্যেকটা সুৰৰ অন্তত পালিসকলে অৰ্ধবৃত্তাকাৰ অৱস্থানত নৃত্য কৰে আৰু ওজাই নিৰ্দিষ্ট এটা ৰাগৰ সূচনা কৰাৰ লগে লগে বিভিন্ন মুদ্ৰাসহ নৃত্য কৰে আৰু স্বস্তিক মুদ্ৰা প্ৰদৰ্শন কৰি বাসুদেৱৰ বিগ্ৰহ বা থাপনাত সেৱা জনায়। বিষ্ণু-পদৰ সুৰ বা স্বৰ মাত্ৰা প্ৰথম চৰণত আৱদ্ধ হৈ

১০ সংবাদদাতা শ্ৰীনৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা দীপিলা ১৮।৯।৮১
শ্ৰীদুৰ্গেশ্বৰ নাথ ওজা পকাৰাজি, ১৮।৯।৮১

ক্ৰমশঃ ঊৰ্ধ্ব গতিত অগ্ৰসৰ হৈ চতুৰ্থ চৰণত সৰ্বাধিক মাত্ৰা পৰ্য্যন্ত আৰোহিত হয় আৰু পঞ্চম চৰণৰপৰা সুৰ বা স্বৰ-মাত্ৰা লাহে লাহে অৱৰোহিত হৈ সপ্তম চৰণত পৰিণতি লাভ কৰে। এটা স্তৱৰপৰা আন এটা স্তৱলৈ নমাই অনা সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যক বোলে থাৰৰ। 'বিষ্ণু পদ'-অংশ বা স্তৱত গোৱা গীতৰ উদাহৰণস্বৰূপে তলত এটি গীত দিয়া হ'ল

দিহা   অহে গোবিন্দ কি দিবো তোমাৰ ঠাঁয়।
অহে ব্ৰহ্মাণ্ডৰ ভিতৰ যত বস্তু আছে
সমস্তে তোমাতে পায়॥
পদ   কিবা মই আসন   দিবো নাৰায়ণ
গৰুড়ে যাৰ বাহন।
কিবা অলংকাৰে   বঞ্চিবা তোমাৰ
কৌস্তুভে যাৰ ভূষণ॥
ঐশ্বৰ্য্য বিভূতি   কি দিবো সম্প্ৰতি
আপুনি লক্ষ্মীৰ পতি।
কিবা স্তুতি নতি   কৰিবো ভকতি
যাৰ ভাৰ্য্যা সৰস্বতী॥
হেন জানি হৰি   শৰণ পশিলো
তোমাক সুমৰায়।
কৃষ্ণৰ চৰণ   হৃদয়ে ধৰিয়া
দীন মাধৱ দাসে গায়॥

ইয়াৰ পিছতে ওজাই বিষ্ণুৰ দশাৱতাৰ-বৰ্ণনা বিশিষ্ট এটি গীত লগাই দিয়ে আৰু পালিসকলে দোহাৰে। সাধাৰণতে দৰঙৰ ব্যাস ওজাপালিয়ে জয়দেৱৰ 'গীত-গোবিন্দ'ৰ দশাৱতাৰ-বৰ্ণনৰ গীতহে গায়। অৱশ্যে সংস্কৃত নজনা ওজাই অসমীয়াত ৰচিত দশাৱতাৰৰ বৰ্ণনাকেই পৰিৱেশন কৰে। 'বিষ্ণু-পদ'ৰ প্ৰসংগত পালিয়ে সাধাৰণতে চাৰতাল, লেচাৰি আৰু চৌতাল ব্যৱহাৰ কৰে। কোনো কোনোৰ

মতে 'বিষ্ণু-পদ'ৰ অন্তত ওজাপালিয়ে ৰভাৰ জন্ম সম্পৰ্কীয় নৈদানিক (etiological) গীত গায়।[১১]

(ঘ) **সংগীতালাপঃ** ব্যাস ওজাপালি-সংগীতৰ চতুৰ্থ অংগ বা স্তৰ সংগীতালাপক 'চাৰবৰনা' বা 'গানকাৰ ৰাগ' বোলে।[১২] "গানকা মানে আদৰ্শ। প্ৰায় সকলোবোৰ ৰাগত ব্যৱহৃত হোৱা স্বৰমাত্ৰাৰ আৰোহ অৱৰোহক্ৰমে উপস্থাপন কৰা হয় কাৰণেই বোধহয় ইয়াক গানকাৰ বা আদৰ্শ ৰাগ বোলা হয়।"[১৩] ওজাপালি সংগীতৰ শ্ৰেষ্ঠাংশৰ আৰম্ভণি সূচিত কৰা হয় এই ৰাগেৰে। সেই কাৰণে ইয়াক 'গোৰবানা' বা প্ৰথম ৰাগ আখ্যা দিয়া দেখা যায়। আন ৰাগৰ তুলনাত এই ৰাগৰ প্ৰসংগত ব্যৱহৃত তালৰ চাব সম্পূৰ্ণ বেলেগ হোৱা বাবে বোধকৰো ইয়াক 'চাবৰবানা' বোলা হৈছে।[১৪] নাৰায়ণ শৰ্মা উপাধ্যায়ৰ মতে ৰাগৰ ৰজা মালৱকেই 'চাবৰবানা' ৰূপে গোৱা হয়।[১৫] প্ৰবীণ ব্যাসওজাসকলৰ মতে 'চাবৰবানা'ৰ শাস্ত্ৰীয় নাম মালৱ। মালৱ ৰাগৰ চৰণ বা অংশ সাতোটা। প্ৰথম চৰণৰপৰা স্বৰমাত্ৰা ক্ৰমশঃ ঊৰ্ধ্ব গতিত অগ্ৰসৰ হৈ চতুৰ্থ চৰণত চৰম পৰিণতি লাভ কৰে আৰু পঞ্চমৰপৰা ক্ৰমশঃ তললৈ নামি আহি সপ্তম চৰণত পৰিণতি লাভ কৰে। মালৱ ৰাগ যিকোনো সময়তে গোৱা নিষিদ্ধ। সাধাৰণতে ৰাতিহে এই ৰাগ গোৱা উচিত। দিনত গাব লাগিলে মালৱৰ সলনি আন এটা ৰাগ গোৱা বিধেয়। মালৱৰ সলনি গোৱা ৰাগক 'থিয় ৰাগ' বোলে। মালৱৰ দৰে এই থিয় ৰাগো আৰোহ-অৱৰোহক্ৰম ৰক্ষা কৰি গোৱা দেখা যায়।[১৬]

সংবাদদাতা শ্ৰীদুৰ্গেশ্বৰ নাথ ওজা

১২ মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী প্ৰা উ গ্ৰ পৃ ৮৩

১৩ (—) প্ৰা উ গ্ৰ

১৪ (—) প্ৰা উ গ্ৰ

১৫ (—) প্ৰা উ গ্ৰ

১৬ (—) প্ৰা উ গ্ৰ পৃ ৮৪

গীতৰ ক্ৰম আৰু বৈশিষ্ট্যৰ প্ৰতি আলোকপাত কৰি সংগীতালাপক পাঁচটা স্পষ্ট ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি. (১) মালিতা, (২) ৰাগ, (৩) ৰানা, (৪) দিহা আৰু (৫) পদ বা টোকা।

(১) **মালিতা** 'ৰাগ'ৰ জন্ম বা লক্ষণ বা বৰ্ণৰ বৰ্ণনাবিশিষ্ট গীতক মালিতা বা নৈদানিক গীত আখ্যা দিব পাৰি। যোনতে ৰাগ-আলাপৰ ৰাগৰ নাম, ৰাগৰ জন্ম কাহিনী আদি প্ৰকাশ কৰা হয়।

(২) **ৰাগ ঃ** মালিতাৰ অব্যৱহিত পিছতেই প্ৰস্তাৱিত পদৰ সহায়ত উক্ত ৰাগটো গোৱা হয়। প্ৰত্যেকটো ৰাগেই পয়াৰ বা পদছন্দক আশ্ৰয় কৰি গোৱাৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত থকা দেখা যায়। দুলড়ী ছবি, লেছাৰি, ঝুমুৰি আদি ছন্দত নিৰ্দিষ্ট ৰাগ গোৱাৰ পৰম্পৰা দৰঙৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ মাজত নাই। ৰাগৰ স্তৰ সাতোটা (i) স্বৰ সাধনা আৰু সুৰ প্ৰতিপাদন, (i) ঘুনি বা উপস্থাপন, (iii) তোলনী বা স্বৰৰ আৰোহীক্ৰম, (iv) মালিতা বা ৰাগৰ জন্মালাপ, (v) চৰণ বা মূৰ্চ্ছনা অৰ্থাৎ সপ্ত সুৰৰ আৰোহী আৰু অৱৰোহী ক্ৰম। নাট্য-শাস্ত্ৰৰ মতে আৰোহী আৰু অৱৰোহীক্ৰমত সপ্তসুৰৰ প্ৰয়োগ কৰা স্তৰ বিশেষৰ নাম মূৰ্চ্ছনা।[১৭] (vi) ধ্ৰুৱা বা অৱৰোহ আৰু (vii) দিহা বা সঞ্চাৰী-আৰোহী আৰু অৱৰোহী সুৰৰ সমন্বয়।

(৩) **ৰানা ঃ** সাধাৰণতে দুলড়ী, ছবি, লেছাৰি, ঝুমুৰি আদি ছন্দ বিশিষ্ট গীত-পদ, বিশেষ এক ৰাগত লগাই ৰানাওহে গোৱা হয়।[১৮] এই কেইবিধ ছন্দবিশিষ্ট গীত-পদ গাবৰ বাবে ৬৷৭ টা ৰানাৰ চলতি আছে।[১৯] শাস্ত্ৰীৰ মতে উচ্চৈস্বৰে গোৱা গীত-পদৰ সুৰক ৰানা বোলে।[২০] ৰাগ-মালিতাৰ অন্তত ঘিঁখনি চলনা গোৱা হয়

---

১৭ G H Tai k i cp ci t P 52
১৮ মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী প্ৰা উ প পৃ ৮৪
১৯ (—) পা উ ৮
২০ (—) পা উ ম

তাৰ নাম বানা।[২১] মহেশ্বৰ নেওগৰ মতে বানা বিশেষ এক প্ৰকাৰ ৰাগৰ বাহিৰে আন একো নহয়। বানাৰ লগত নৃত্য জৰিত। বানা দিহা আৰু পদৰ সমষ্টি।[২২] দৰঙৰ বাসংগাৰা ওজাপালিৰ সাংগীতিক দৃষ্টিভংগীৰ ফালৰপৰা উচ্চ সুৰত গোৱা ৰাগ ৰূপৰ অংশ বিশেষৰ নামেই বানা।

(৪) **দিহা ঃ** বানাৰ পৰৱৰ্তী অংগ বা সুৰৰ নাম দিহা। সংস্কৃত 'দিশ' পদৰপৰা 'দিহা' পদৰ বিকাশ হোৱা স্বাভাৱিক। 'ধ্ৰুৱ' আৰু 'দিহা'ৰ মাজত সমৃদ্ধি, অৰ্থ আৰু প্ৰয়োগৰ দিশৰপৰা বিশেষ পাৰ্থক্য নাই নাট্যশাস্ত্ৰত উল্লেখ আছে যে, যজ্ঞৰ প্ৰসংগত অনুষ্ঠিত গোৱা আবৃত্তিৰ প্ৰাৰম্ভণিত গন্ধৰ্ববেদ স্থান পাইছিল আৰু প্ৰকৃত অনুষ্ঠানত বাদ্যযন্ত্ৰৰ সৈতে ধ্ৰুৱা গীত গোৱা হৈছিল।[২৩] ভৰতৰ মতে কোনো এটা নিৰ্দিষ্ট ৰাগত গীত গোৱাৰ অন্তত বাদ্যযন্ত্ৰৰ সৈতে ধ্ৰুৱ সংগীত গোৱা উচিত।[২৪] ধ্ৰুৱ গীত স্থায়ী, অন্তৰা, সঞ্চাৰী আৰু অভোগ এই চাৰিটা গণৰ সমষ্টি। বিশেষ এটা সুৰ পুন পুন আবৃত্তি কৰাৰ নাম স্থায়ী। ওজাপালি সংগীতত দিহাই স্থায়ীৰ প্ৰকাৰ্য্য সাধন কৰে।

দিহা সাধাৰণতে দুপ্ৰকাৰ (১) বান্ধা বা বন্ধ দিহা আৰু (২) খোলা দিহা। ৰাগ আৰু বানাৰ লগত গোৱা দিহাৰ নাম বন্ধা বা বান্ধা দিহা আৰু ৰাগ-বানাৰ লগত যি দিহা গোৱা নহয় তাক খোলে খোলা দিহা।[২৫] দিহাত পদৰ সুৰমাত্ৰা ক্ৰমশ ওপৰলৈ উঠি আকৌ ক্ৰমশ তললৈ নমাই অনা সাংগীতিক প্ৰক্ৰিয়াক 'জাত' বোলে।[২৬]

২ সংবাদদাতা শ্ৰীচন্দ্ৰকান্ত শৰ্মা (৮৫) বলাবৰপাৰ, দৰং ১।৫।৮৫
২২ M Neog *Sattriya Dances of Assam and Their Rhythms* Int P 1
৩ G H Tarlekar *op-cit* PP 23
২৪ (—) *op-cit* P 106
২৫ সংবাদদাতা শ্ৰীদুৰ্গেশ্বৰ নাথ ওজা ছিপাঝাৰ ১৪।৯।৮১
২৬ (—) শ্ৰীনাৰায়ণ শৰ্মা বৰুৱা সীপাঝাৰ ১৮।৯।৮১

(৫) পদ বা ঠোকা: সংগীতালাপৰ পঞ্চম স্তৰ বা অংগ পদ বা ঠোকা, কাহিনীৰ অগ্ৰগতিৰ দৃষ্টিৰ ফালৰপৰা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। অনুচ্চ ভাৱে তীব্ৰগতিত পদ গাই অধ্যায়ৰ পৰিসমাপ্তি ঘটোৱা স্তৰ বিশেষৰ নাম ঠোকা। ওজাপালি বিশেষকৈ দৰঙৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ প্ৰসংগত 'পদ'ৰ অৰ্থ গীত। নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ মতে 'পদ' গান্ধৰ্ব-সংগীতৰ অতিকে প্ৰয়োজনীয় অংশ।[২৭] দত্তিলৰ মতে স্বৰ, তাল আৰু পদৰ সুৰাত্মক মিলনেই গান্ধৰ্ব সংগীত।[২৮] ওজাপালি গান্ধৰ্ব সংগীত, গতিকে এইবিধ সংগীতো স্বৰ, তাল পদৰ সুৰাত্মক সমন্বয় মাথোন।

'পদ' ধ্ৰুব সংগীতৰ অতিকে প্ৰয়োজনীয় অংশ। 'পদ' আকৌ দুভাগত বিভক্ত (১) নিবদ্ধ আৰু (২) অনিবদ্ধ।[২৯] ৰাগ, তাল, যতি ধাতু, অংগ আদিৰদ্বাৰা শাসিত পদৰ নাম নিবদ্ধ। ইয়াৰ বিপৰীতে যি পদ, ৰাগ, তাল আদিৰদ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত নহয় তাক অনিবদ্ধ বোলে।[৩০] ওজাপালিৰ পদ, ৰাগ, তাল আদিৰ দ্বাৰা নিয়তভাৱে নিয়ন্ত্ৰিত। গতিকে এইবিধ সংগীতৰ প্ৰসংগত নিবদ্ধ পদহে প্ৰচলন আছে।

(৬) ঝুনা বা জুনা: ব্যাসগোৱা ওজাপালি-সংগীতৰ পঞ্চম অংগ বা স্তৰ ঝুনা বা জুনা, যাক লঘু গীত (light song) বুলিব পাৰি। ঝুনা বা জুনা-গীতৰ লগে লগে 'পুৰলি গীত' বা 'পুৰেলি গীতো' গোৱা হয়। ঝুনা বা জুনা-গীতবোৰ প্ৰায়ে শৃংগাৰ ৰসাত্মক আৰু অনেক ক্ষেত্ৰত লোকগীত ধৰ্মী। 'পুৰেলি গীত'বোৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যৰ দিশত উচ্চ গুণ সম্পন্ন নহ'লেও দুই-এটা গীতত ভক্তিৰসৰ প্ৰাধান্য পৰিলক্ষিত নোহোৱাকৈ নাথাকে। অন্যহাতে কিছুমান

---

২৭ নাট্যশাস্ত্ৰ ২৮.৯

২৮ দত্তিল, ২।৩

২৯ Swami Prajnananda *A Historical Study of Indian Music*, P 66

৩০ *Ibid*

পুৰেলি গীত, জুনা-গীতৰ দৰে শৃংগাৰ ৰস-প্ৰধান। ঝুনা বা জুনা-গীত গোৱা (বিশেষকৈ ব্যাস ওজাপালিৰ প্ৰসংগত) পৰম্পৰা আপেক্ষিকভাৱে নতুন। কিছুদিন আগলৈকে সামাজিকভাৱে ঝুনা বা জুনা-গীত গোৱাটো নিষিদ্ধ আছিল।[৩১] কিন্তু 'পুৰেলি গীত' গোৱাৰ প্ৰসংগত কোনো ধৰণৰ বাধা-নিষেধ নাছিল। ব্যাসপাৰাৰ পৰম্পৰাগত ব্যাস ওজাপালিয়ে আজিও ঝুনা বা জুনা-গীত নাগায়, পুৰেলি গীতহে গায়। ঝুনা বা জুনা গীতৰ বিষয়বস্তুৰ পৰিসৰত শিৱ পাৰ্বতী ৰাধা কৃষ্ণ আৰু তেওঁলোকৰ লীলা-মালাৰ বৰ্ণনা সামৰিব পাৰি। শিৱ-পাৰ্বতীৰ দুখ-দাৰিদ্ৰ্য ভৰা জীৱনৰ বৰ্ণনা —এইবোৰ গীতৰ অন্য এক বৈশিষ্ট্য। কবীৰৰ আদৰ্শ আৰু সাধৰ-সদৃশ ভাবাৰ প্ৰতিধ্বনিও কোনো কোনো ঝুনা বা জুনা-গীতত ধ্বনিত নোহোৱাকৈ থকা নাই। এনে ধৰণৰ জুনা-গীত, কবীৰ-গীত বা পাটছাহী গীত ৰূপে পৰিচিত। জুনা-গীতবোৰ ধ্ৰুপদৰ্থত ৰাগ-প্ৰধান নহয়, লোকগীত ধৰ্মীহে। 'পুৰেলি-গীত'বোৰ অৱশ্যে ৰাগ-প্ৰধান, কাৰণ এই জাতীয় গীতবোৰ পূৰবী ৰাগতহে গোৱা হয়। সাধাৰণতে গোষ্ঠ-চৌপৰি বা 'গোনগ চাপেৰি'ৰ প্ৰসংগত বিহান-পুৱাতে কোনো বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহায় নোলোৱাকৈ এই শ্ৰেণীৰ গীত সুৰৰ উচ্চমাত্ৰাত গোৱা দেখা যায়।

বাসুদেৱ বা নাৰায়ণ অথবা কৃষ্ণ ৰামৰ স্তুতিৰে ব্যাস ওজাপালি সংগীতৰ সামৰণি পৰে।

৫.৩ দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাস ওজাপালি-সংগীত :

দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালি-সংগীতৰ শুভাৰম্ভণি সূচিত কৰা হয়—বিশিষ্ট এক ৰাগ-প্ৰধান গুণগুণনিৰে

হ' আ আ
হা আ আ
হ আ আ।

এই গুণ্‌গুণনি প্ৰকৃতাৰ্থত ৰাগৰ পাতনিহে। ৰাগৰ পাতনিত ভ্ৰমৰ-গুঞ্জন সদৃশ ধ্বনি প্ৰতিধ্বনিত হোৱা বাবে এই ৰাগৰ নাম ভ্ৰমৰ ৰাগ। ইয়াৰ পিছতে পালিসকলে একলগে ছয়বাৰ তাল বজায় ইয়াৰ নাম ছমকাৰ। ছমকাৰৰ অন্তত ওজাই বিষ্ণু দিগাৰ[৩২] অৰ্থাৎ বিষ্ণুপদৰ ৰাগৰ সূচনা কৰে। এই স্তৱ বিশেষৰ সমাপ্তিৰ অন্তত স্বৰ-সাধনা অনুষ্ঠিত হয়। ওজাই তলত দিয়াৰ দৰে স্বৰ-সাধনাৰ সাংকেতিক অক্ষৰবোৰ, বিশিষ্ট ৰাগত আবৃত্তি কৰে আৰু লগে লগে পালিয়ে তাত অংশ গ্ৰহণ কৰে। যেনে

হা ঋ ঋতা তা না।
হা ঋ ঋতা ত ন। ইত্যাদি

এই অক্ষৰবোৰৰ সাংকেতিক বা প্ৰতীকী অৰ্থৰ লগত দৰঙৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালি-সংগীতৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট।

স্বৰ-সাধনাৰ সমাপ্তিত ওজাই আন এটা ৰাগৰ অৱতাৰণা কৰে। ইয়াৰ নাম গুৰুবন্দনা। বন্দনা গোৱাৰ সময়ত ওজাই বিভিন্ন হস্তমুদ্ৰা আৰু নৃত্যভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে। ইয়াৰ পিছতে ওজা আৰু পালি উভয়ে সভা পাতনি-গীত অৰ্থাৎ সভাৰ জন্ম সম্পৰ্কীয় মিথ আবৃত্তি কৰে। সভা-পাতনিৰ সমাপ্তিত ওজাই ৰামায়ণ বা মহাভাৰত বা বৈষ্ণৱ পুৰাণৰপৰা গীত-পদ লগাই দিয়ে আৰু পালিসকলে দোহাৰে। পদ গোৱাৰ প্ৰসংগত ঠেলা আৰু ৰানা শৈলীৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা যায়। ঠেলাশৈলীৰ লগত দৰঙৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালি সংগীতৰ ঠোকা শৈলীৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি। কোনো এটা ৰাগ উচ্চ সুৰত গোৱা শৈলীৰ নাম ৰানা।[৩৩] সামৰণি গীতেৰে দক্ষিণ কামৰূপৰ ওজাপালি সংগীতৰ সামৰণি সূচিত কৰা হয়। ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা দেখা যায় যে, দৰঙৰ ব্যাসগোৱা

৩২ দিগাৰ = ৰাগ

৩৩ সংবাদদাতা শ্ৰীকালীকান্ত দাস (৭০) গুইযাবা নহিৰা, দক্ষিণ কামৰূপ, ১৩।১।৮৮

ওজাপালিৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যৰ লগত দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালি-সংগীতৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট।

বায়মন গোৱা ওজাপালি-সংগীতৰ বৰ্তমানৰ ৰূপত ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যৰ সম্পূৰ্ণ স্থিতি লক্ষ্য কৰা নগ'লেও অতীতত দুয়োবিধ ওজাপালি-সংগীতৰ সাদৃশ্য থকাৰ অনুকূলে মত পোষণ কৰিব পাৰি। দ্বিতীয়তে, বৰ্তমান বায়মন ওজাপালি অথবা ভাইৰাই সাংগীতিক দিশৰ ওপৰত আপেক্ষিকভাৱে কম গুৰুত্ব আৰোপ কৰি ভাৱগত বা অভিনয়গত দিশৰ ওপৰতহে অধিক গুৰুত্ব প্ৰদান কৰে। তথাপি ভাইৰা ওজাপালিৰ সাংগীতিক শৈলীক কেইটিমান ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি। যেনে (১) সভা-বন্দনা, (২) স্বৰালাপ বা সুৰ সাধনা, (৩) গুৰুবন্দনা বা দেৱবন্দনা, (৪) সুৰ সাধনা, (৫) পদ আৰু (৬) সামৰণি বা ঘোষা।

৫.৪ নগঞা ওজাপালি সংগীত :

নগঞা ওজাপালি সংগীতৰ অংগ বা স্তৰবোৰ তলত দিয়াৰ দৰে নিৰ্দেশ কৰিব পাৰি

(ক) স্বৰ আলাপ বা সুৰ সাধনা, (খ) বন্দনা, (গ) গুৰুবন্দনা আৰু সমাজবন্দনা, (ঘ) জগাই, (ঙ) গাপদ, (চ) ৰগালি, (ছ) সমাজ বিদায় আৰু (জ) সামৰণি।[৩৪]

(ক) স্বৰ আলাপ বা সুৰ-সাধনা : নগঞা ওজাপালি-সংগীতৰ স্বৰ আলাপ বা সুৰ সাধনা ব্যাস ওজাপালি সংগীতৰদৰে সম্পূৰ্ণ ভাৱে অক্ষৰ প্ৰধান নহয়। যেনে

কৃষ্ণ শংকৰ গুৰু হৰি ৰাম।
কৃষ্ণ শংকৰ গুৰু হৰি ৰাম॥
ৰা-ৰা-ৰা-না-না নানা-নানা
অ হৰি ৰাম ৰাম ৰাম।

৩৪ ভুবনমোহন গোস্বামী নগঞা, ওজা-নৃত্য (অপ্ৰকাশিত প্ৰবন্ধ)

(খ) **বন্দনা ঃ** "শ্ৰীকৃষ্ণায় বাসুদেৱায় দৈৱকী নন্দনায় চ"-শীৰ্ষক শ্লোকটিৰে নিজৰ আৰাধ্য দেৱতাক বন্দন কৰি আন এটি কৃষ্ণ-বন্দনা আবৃত্তি কৰে।

(গ) **গুৰু-বন্দনা আৰু সমাজ বন্দনা ঃ** এই স্তৰত ওজাই আনুষ্ঠানিকভাৱে সমাজ বা সভাত বহি থকা গুৰুৰপৰা নিৰ্মালি গ্ৰহণ কৰি সমাজক উদ্দেশ্য কৰি গায় 'সমাজত বহি আছে মোৰ গুৰুজন'। গুৰুৱে নিৰ্মালি হাতত লয়। ওজাই আকৌ একাকি গীত গাই গুৰুৰপৰা নিৰ্মালি গ্ৰহণ কৰে। সমাজ-বন্দনা অবিহনে গীত নৃত্য অনুষ্ঠিত হ'ব নোৱাৰে।

(ঘ) **জয়াই ঃ** 'মালিতা' আৰু 'জয়াই' বিষয় আৰু প্ৰকাৰ্য্যৰ ফালৰপৰা সাদৃশ্যপূৰ্ণ।

(ঙ) **গা-পদ** ব্যাস ওজাপালি-সংগীতৰ 'পদ'ৰ লগত নগএগ ওজা নৃত্যৰ 'গা-পদ'ৰ সাদৃশ্য দেখা যায়।

(চ) **বণ্ডালি ঃ** ব্যাস ওজাপালি-সংগীতৰ ঝুনা বা জুনাৰ লগত 'বণ্ডালি'ৰ কোনো বৈসাদৃশ্য নাই।

(ছ) **সমাজ বিদায় ঃ** অনুষ্ঠান-প্ৰদৰ্শনৰ প্ৰসংগত হোৱা দোষ-ত্ৰুটিৰ বাবে ওজা আৰু পালিয়ে গীতেৰে সমাজৰ ওচৰত ক্ষমা বিচাৰে।
(জ) **সামৰণি ঃ** আন এটি প্ৰাৰ্থনামূলক গীতেৰে নগএগ-ওজাপালি সংগীতৰ সামৰণি মৰা হয়।

৫.৫ সত্ৰীয়া ওজাপালি-সংগীত ঃ

শংকৰী আৰু দামোদৰী উভয় সত্ৰতে স্বকীয় বৈশিষ্ট্য সম্বলিত ওজাপালি ৰূপৰ প্ৰচলন দেখা যায়। সাংগীতিক শৈলীৰ ফালৰপৰাও উভয় সত্ৰৰ ওজাপালিৰ মাজত বৈসাদৃশ্য পৰিলক্ষিত। শংকৰী সত্ৰত বিশেষকৈ কমলাবাৰী-সত্ৰৰ ওজাপালি-সংগীতৰ কেইটিমান স্তৰ বা অংগত ভাগ কৰি দেখুৱাব পাৰি। যেনঃ (ক) বাগদিয়া বা

আলাপ, (খ) শ্লোক, (গ) গীত, (ঘ) দিহা, (ঙ) থিয়-পাতন, (চ) ৰাগ-মালিতা অথবা ৰাগ লক্ষণ, (ছ) চাবোণ অথবা চৰণ, (জ) বাস্ত খিয়ালী, (ঝ) ধুৰা, (ঞ) ৰানা আৰু (ট) উপদেশ।[৩৫]

(ক) **ৰাগদিয়া বা আলাপ :** বদ্ধা ৰাগত 'হে-ৰে-ঋ তে-তা-নে-না-এই-না-থে-স্ন-ঋ-হে-ৰে ঋ-ঋ-ঋ-ঋ-ঋ' বুলি ওজাই লগাই দিয়াৰ লগে লগে পালি বা গায়ন-বায়নে খুটি তাল বজাবলৈ ধৰে।[৩৬] সাধাৰণতে সাৰংগ ৰাগত ৰাগদিয়া বা আলাপ গোৱা হয়।

(খ) **শ্লোক :** আলাপৰ পিছতে ওজাই কেইটিমান সংস্কৃত শ্লোক আবৃত্তি কৰে। সাধাৰণতে 'কৃষ্ণায় বাসুদেৱায় দেৱকী নন্দনায় চ' শ্লোকফাকি বিশেষ এটি ৰাগত গোৱা হয়।

(গ) **গীত :** শ্লোকৰ পিছতে ওজাই ছন্দ সহ বদ্ধা ৰাগত এটি বৰগীত লগাই দিয়ে।

(ঘ) **দিহা :** গীতৰ পিছত ওজা আৰু পালি উভয়ে দিহা গায়।

(ঙ) **থিয় পাতন :** দিহাৰ অন্তত থিয়-পাতনত অসমীয়া ৰামায়ণ, মহাভাৰত বা ভাগৱতৰপৰা 'একোপাল' অৰ্থাৎ কেইটিমান পদ আবৃত্তি কৰে।

(চ) **ৰাগ মালিতা :** ৰাগৰ জন্ম বৃত্তান্ত সম্বলিত গীত এটি থিয়-পাতনৰ পিছত গোৱা হয়।

(ছ) **চাবোণ বা চৰণ :** ৰাগ-মালিতা বা ৰাগ-লক্ষণৰ লগত চাবোণ বা চৰণ জৰিত। ওজাই চাবোণ লগাই দিয়ে আৰু পালি-সকলে খুটি তাল বজাই ভুঁৱা কাকি গায়। পালিসকলে ভুঁৱা কাকি গোৱাৰ সময়ত ওজাই বিভিন্ন নৃত্য-ভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে। কোনো কোনো চাবোণৰ আকৌ ৰাগ-মালিতাৰ লগত কোনো সম্পৰ্ক নাই। ইয়াৰ উদাহৰণ স্বৰূপে কালীয় দমন প্ৰসংগলৈ আঙু-

---

৩৫ ৰমেশ্বৰ শইকীয়া ওজাপালি নাচৰ শিক্ষা (ৰূপকাৰ ৭ম খণ্ড), পৃ ৪২

৩৬ সংকৰী সত্ৰত দুপ্ৰকাৰৰ ৰাগৰ প্ৰচলন থকা দেখা যায় বজাৰাগ আৰু খোল্লাৰাগ।

নিয়াৰ পাৰি। ওজাই পালিক প্ৰশ্ন কৰে 'সেইবেলা কালীয়ে কৃষ্ণৰ কি ৰূপ দৰ্শন কৰিছিল?' প্ৰত্যুত্তৰত পালিয়ে কয়: 'জানো বাপু কহিয়া।' তেতিয়া ওজাই পৰবৰ্তী পদ গাবলৈ ধৰে।

(জ) বাদ্য খিয়ালী: চাৰোণৰ অন্তত ওজাই পালিক সোধে 'সেহি সময়ত কি বাদ্য বাজিছিল?' প্ৰত্যুত্তৰত পালিয়ে কয় 'জানো বাপু কহিয়ো।' এই সুযোগতে ওজাই বাদ্য খিয়ালীৰ সূচনা কৰে আৰু পালিসকলে তাল বজাই বাদ্যখিয়ালীৰ গীত দোহাৰে যেনে

'হো ৰণজয় ৰণজয় ৰণজয় ৰণজয়।
বাজিছে ৰণেৰ দামা লো॥'[৩৭] ইত্যাদি

(ঝ) ধুৰা: বাদ্যখিয়ালীৰ পিছতে ধুৰা। সংস্কৃত 'ধ্ৰুব'ৰপৰা 'ধুৰা' পদৰ উদ্ভৱ হৈছে আৰু স্থায়ীৰ সৈতে ই অভিন্ন।

(ঞ) ৰানা: ৰাগ বিশেষৰ আৰম্ভণিয়েই ৰানা।[৩৮] স্বৰূপাৰ্থত ৰাগৰ উচ্চতম সুৰকহে ৰানা বোলে।

(ট) উপদেশ অনুষ্ঠানৰ শেষত ওজাই হাত দি উপদেশৰ গীত লগাই দিয়ে, পালিসকলে ধৰে।

৫ ৬ বৰপেটা সত্ৰৰ ব্যাহ ওজাপালি-সংগীত:

সাংগীতিক দিশৰপৰা বৰপেটা সত্ৰৰ ব্যাহ ওজাপালি-সংগীতক কেইটামান স্তৰত ভাগ কৰিব পাৰি। যেনে (ক) ৰাগ প্ৰকাশন, (খ) মান্দীশ্লোক আবৃত্তি, (গ) বৰগীত পৰিবেশন, (ঘ) পালা প্ৰদৰ্শন আৰু (ঙ) সামৰণি।

৩৭ মহেশ্বৰ নেওগ প্ৰা উ গ্ৰ পৃ ৯
ৰমেশ্বৰ শইকীয়া বায়ন প্ৰা উ গ্ৰ পৃ ৪২

৩৮ সংবাদ দাতা। শ্ৰীগজোৰাম বায়ন, গুৱালকুছি, ১৭।৮।৮৪ (ইতিমধ্যে শ্ৰীবায়নদেৱে স্বৰ্গগামী হৈছে।)

(ক) **ৰাগ প্ৰকাশন :** স্বৰ-সাধনা বা সুৰ-সাধনা বা আলাপৰ সমগোত্ৰীয় 'ৰাগ-প্ৰকাশন'ত ওজাই এটি ৰাগৰ অৱতাৰণা কৰে। পালিসকলে ৰাগটো তাল বজাই দোহাৰে। 'ৰাগ-প্ৰকাশন'ক 'পাতনি-গীত' বুলিব পাৰি।

(খ) **নান্দী শ্লোক আবৃত্তি :** আলাপৰ পিছতে এটি নান্দী শ্লোক ওজাই লগাই দিয়ে আৰু পালিসকলে শ্লোকটিৰ অংশবোৰ দোহাৰে।

(গ) **ৰৰগীত :** নান্দী শ্লোকৰ পিছতে এটি ৰৰগীত পৰিৱেশন কৰা হয়।

(ঘ) **পালা প্ৰদৰ্শন :** দৰঙৰ ব্যাস ওজাপালিৰ-সংগীতালাপৰ লগত পালাপ্ৰদৰ্শনৰ সাদৃশ্য দেখা যায়। 'পালাপ্ৰদৰ্শন'ক কেইটিমান সাংগীতিক স্তৰত বিভাজন কৰিব পাৰি। যেনে দিহা, জুনা, ৰাগৰানা, কথন, নিখি বা নিশি আৰু থকা।

(ঘ) **সামৰণি :** "অ' হৰি নাৰায়ণ গোবিন্দ গোবিন্দ ৰাম, এ জয় জয় ৰাম" গীতেৰে বৰপেটা সত্ৰৰ ব্যাহ ওজাপালি-সংগীতৰ সামৰণি সূচিত কৰা হয়।

৫৭ দামোদৰী সত্ৰৰ ওজাপালি-সংগীত : আউনীআটী, দক্ষিণপাট আদি সত্ৰত প্ৰচলিত ওজাপালি-সংগীতক কেইটিমান স্তৰত ভাগ কৰিব পাৰি। যেনে (ক) বন্দনা, (খ) ৰাগ, (গ) শ্লোক, (ঘ) গীত, (ঙ) দশাৱতাৰ-বৰ্ণন, (চ) পাতনিকা (ছ) চাৰণ, (জ) ৰাজখিয়ালী, (ঝ) ঘোষা বা ধুৰা, (ঞ) পদ, (ট) বানা আৰু (ঠ) উপদেশ।

৫৮ পাঞ্চালী ওজাপালি-সংগীত : পাঞ্চালী ওজাপালি-সংগীতৰ সাংগীতিক স্তৰবোৰ তলত উল্লেখ কৰা হ'ল (ক) আলাপ, (খ) ধুৰা বা ঘোষা (গ) মূল ঘোষা (ঘ) পদ আৰু (ঙ) উপসংহাৰ।[৩৮]

---

৩৯ সংবাদদাতা শ্ৰীশ্ৰীবিষ্ণুচন্দ্ৰ দেৱ গোস্বামী সত্ৰাধিকাৰ, আউনীআটী সত্ৰ ৮।১১।৮৪

পাঞ্চালী ওজাপালিয়ে গোৱা গীতৰ বিষয়বস্তু অনুসৰি এইবিধ সংগীতক আকৌ পাঁচ ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি (ক) নামমংগল, (খ) ঘোষা মংগল (গ) ৰাস মংগল, (ঘ) হৰমোহন মংগল আৰু (ঙ) শিৱ মংগল।[৪০]

৫ ৯ ঢুলড়ী ওজাপালি-সংগীত : ঢুলড়ী ওজাপালিৰ সাংগীতিক স্তৰবোৰ এনেধৰণৰ (ক) আলাপ, (খ) বন্দনা বা মংগলাচৰণ, (গ) ৰাগ, (ঘ) ৰাগ-মালিতা বা ৰাগ লক্ষণ অথবা ৰাগবৰ্ণ, (ঙ) ধুৰা বা ঘোষা বা স্থায়ী, (চ) পদ আৰু (ছ) উপসংহাৰ।[৪১]।

৫ ১০ সুকনানি বা মনসা-পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালি-সংগীত : সুকনানি বা মনসা পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালি-সংগীতৰ স্তৰ বিভাজন তলত দিয়াৰ দৰে দেখুৱাব পাৰি (ক) আলাপ, (খ) বন্দনা, (গ) আলাপ, (ঘ) দিহা বা ধুৰা বা দিশা আৰু (ঙ) উপসংহাৰ।

৫ ১১ বিষহৰী-গান বা গীত গাৱা ওজাপালি-সংগীত : এইবিধ ওজাপালিত সাংগীতিক স্তৰ বা অংগ নাই বুলি ক'ব নোৱাৰি। পাঞ্চালী-সংগীতৰ বৈশিষ্ট্যসমূহ বিষহৰী গান বা 'গীত-গাৱাত উপলব্ধি কৰিব পাৰি। যেনে (ক) আৰোহণ, (খ) গুৰুবন্দনা, (গ) দিহা, (ঘ) পদ বা সংগীত আৰু (ঙ) সামৰণি।

৫ ১২ পদ্মা পুৰাণৰ গানৰ সাংগীতিক স্তৰ : 'পদ্মা-পুৰাণ' বা 'পদ্মা-পুৰাণৰ গান'ত (ক) আলাপ (খ) বন্দনা, (গ) দিশা বা দিহা, (ঘ) পদ আৰু (ঙ) উপসংহাৰ এইকেইটা সাংগীতিক স্তৰ অনুমান কৰিব পাৰি।

৫ ১৩ ভুকুৰীয়া ওজাপালি-সংগীত : ভুকুৰীয়া ওজাপালি-সংগীত শৈলীত অন্ততঃ চাৰিটা সাংগীতিক স্তৰ লক্ষ্য কৰিব পাৰি। যেনে :

---

৪০ সংবাদদাতা শ্ৰীশ্ৰীবিষ্ণুদেৱ গোস্বামী, সত্ৰাধিকাৰ

৪১ (—) . শ্ৰীমহেশ্বৰ বৰা ওজা, খাটোঁৱাপাটীমহল, ৮।১১।৮৪

(ক) আৰম্ভণি বা সুতৰণ, (খ) মংগলাচৰণ বা বন্দনা, (গ) পদ আবৃত্তি আৰু (ঘ) সামৰণি বা দেও বিদায়।

৫ ১৪ মাৰে-গান বা মাৰেগোৱা ওজাপালি সংগীত : 'মাৰে-গান'বা 'মাৰেগোৱা' ওজাপালি-সংগীতক আভিনয়িক দিশৰপৰা বহল-ভাৱে দুটা ভাগত ভগাব পাৰি 'বহনি-গীত' আৰু 'উঠনি-গীত' বা 'উঠনি সিংষ্টিৰ পদ। আভিনয়িক দৃষ্টিভংগীৰপৰা 'উঠনি-গীত' বা 'উঠনি সিৰষ্টি'ৰ পদ বা গীতবোৰাহে অধিক তাৎপৰ্য্যপূর্ণ। সাংগীতিক দৃষ্টিৰপৰা 'উঠনি গীত' বা 'উঠনি সিৰষ্টি'ৰ পদবোৰ তলত দিয়াৰ দৰে সুৰ বিভাজন কৰিব পাৰি (ক) বন্দনা, (খ) দিহা, (গ) পদ, (ঘ) জুনা গীত বা কবি গীত আৰু (ঙ) সামৰণি বা দেও বিদায়।

ষষ্ঠ অধ্যায়

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ সাংগীতিক দিশ : শাস্ত্ৰীয় ৰাগ-ৰাগিণী

৬ ১ ৰাগ-ৰাগিণী :

'ৰঞ্জয়তি ইতি ৰাগ'—অৰ্থাৎ যিয়ে মনক ৰঞ্জিত কৰিব পাৰে, যিয়ে মানৱ হৃদয়ত আবেগ, বাসনা আৰু আনন্দৰ ভাব উদ্ৰেক কৰে সেয়ে ৰাগ। আনুপূৰ্ব্য বিশিষ্ট সাংগীতিক স্বৰৰ মঞ্জুল সংৰচনাত্মক বা সংযোজনাত্মক ৰূপ বিশেষৰ নাম ৰাগ।[1] ৰাগ ৰাগিণীৰ সংখ্যাৰ ক্ষেত্ৰত পণ্ডিতসকলৰ মাজত মতভেদ আছে, যদিও সৰহ ভাগেই ছয়ৰাগ আৰু ছত্ৰিছ ৰাগিণীৰ মতবাদটো সমৰ্থন কৰে। কোনো কোনো পণ্ডিতৰ মতে আকৌ ছয়টা প্ৰধান ৰাগ আৰু প্ৰত্যেকৰে পাঁচোটাকৈ ৰাগিণী আছে। গতিকে ৰাগ-ৰাগিণীৰ সংখ্যা ৬ × ৫ + ৬ = ৩৬

ওজাপালি-সংগীতৰপৰা সামগ্ৰিকভাৱে ৰাগ ৰাগিণীৰ ধাৰণা পৰিহাৰ কৰিব নোৱাৰি। বিশেষকৈ ব্যাসওজাপালি-সংগীত ৰাগ-প্ৰধান। দৰঙ আৰু পূব কামৰূপত ৰাগৰ পৰিবৰ্তে 'চেক' আৰু উত্তৰ কামৰূপ, দক্ষিণ কামৰূপ আদিত 'দিগাৰ' শব্দটো ব্যৱহৃত হয়। মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰীৰ মতে ব্যাস ওজাপালি সংগীতত ৰাগ-ৰূপৰহে ব্যৱহাৰ আছে, ৰাগিণী-ৰূপৰ ব্যৱহাৰ নাই।[2] কিন্তু ব্যাস ওজাপালিৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহকৰ মতে ৰাগ-ৰাগিণী উভয়ৰে ব্যৱহাৰ এইবিধ ওজাপালি-

---

১ O C Ganguly *Rāgas and Rāginis* Intro P 1

২ মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী অসমত সংগীত চৰ্চা (ৰাগৰেখা), পৃ ৮৪

সংগীতত পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰচলিত হৈ আহিছে। অৱশ্যে কমলাবাৰীসত্ৰৰ বিয়হীয়া ওজাপালি সংগীতত ৰাগিণী-ৰূপৰ প্ৰচলন নাই, ৰাগ-ৰূপৰহে প্ৰচলন আছে। মহেশ্বৰ নেওগৰ মতেও বৈষ্ণৱ সংগীতত ৰাগিণী-ৰূপৰ ব্যৱহাৰ নাই[৩], কিন্তু বৈষ্ণৱ সংগীতৰ বিশিষ্ট ধাৰক আৰু বাহক গন্ধাৰাম বায়নৰ মতে অসমৰ বৈষ্ণৱ-সংগীতত অনেক ৰাগিণী ৰূপৰ প্ৰচলন দেখা যায়।[৪] অৱশ্যে অসমৰ প্ৰসংগত ৰাগ আৰু ৰাগিণী উভয়কে ৰাগ ৰূপহে জনা যায়। মহেশ্বৰ নেওগৰ মতে অসমৰ সংগীতৰ প্ৰসংগত ৰাগ-ৰাগিণীৰ মাজত সূক্ষ্ম পাৰ্থক্য লক্ষ্য কৰা নাযায়।[৫]

অসমৰ পৰম্পৰাগত সংগীতত পুত্ৰ-ৰাগিণী-পৰম্পৰাৰ প্ৰচলন নাই। ব্যাসওজাপালি-সংগীততো নাই, কিন্তু পত্নী ৰাগিণীৰ ধাৰণা এইবিধ ওজাপালি-সংগীতত বৰ্তমান।[৬] ব্যাস ওজাপালি-সংগীতত সাৰংগ, সুসাৰংগ, বৰাৰি, চালন (চালনি), বসন্ত, ভৈৰৱী, ৰামগিৰি বা ৰামকিৰি, গান্ধাৰ, গণ্ডগিৰি, পাহাৰি, শ্যামগৰা, সুহাই, বা সুৱাই, ধনশ্ৰী, দিহাগৰা, কল্যাণ, লেলি বা ৰেলি (ললিত?) শ্ৰীগান্ধাৰ, বেহাগ, চৌৰাট, সুবোদ, নাট, মালৱী, পূৰৱী, চৌৰথ, দেশাগ, মেঘ অথবা মেঘমল্লাৰ, দীপক, অহীৰ, বসন্ত, ভাটিয়ালী, মালৰী, কেদাৰ, কাকণ্যকেদাৰ আদি ৰাগ ৰূপ পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰচলিত। ৫০/৬০ বছৰ পূৰ্বৰ ব্যাসওজাসকলে এই ৰাগ ৰূপবোৰ নিখুঁতভাৱে গাইছিল। বৰ্তমানৰ ব্যাস ওজাসকলে কম-বেছি পৰিমাণে এই ৰাগবোৰ গাব পাৰে।

এই সন্দৰ্ভত ব্যাস ওজাপালি-সংগীতৰ একমাত্ৰ কৃতবিদ্য ধাৰক নৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱাৰ মন্তব্য বিশেষভাৱে উল্লেখ কৰিব পাৰি "শাস্ত্ৰীয়

৩ M Neog   *Śankaradeva and His Times* P 286

৪ সংবাদদাতা   শ্ৰীগন্ধাৰাম বায়ন, ত জিকুছি

৫ (—)   উক্ত ব্যক্তি

৬ নীলেশ্বৰ শৰ্মা   মনসাদেৱৰ সুকুনী পৃ ১৮-১৯

পৰম্পৰামতে ৰাগ ছয়টা, যেনে ॰ ভৈৰৱ, মালৱ, সাৰংগ, হিন্দোল, দীপক, মেঘ। আৰু এই ছয় ৰাগৰ ছয় ছয় ৰাগিণী হিচাপে ছয়ত্ৰিশটা ৰাগিণী, তদুপৰি ছয়টা উপৰাগ আৰু ছয়ত্ৰিশটা উপৰাগিণী আছে। এই সৰ্বমুঠ চৌৰাশীটা ৰাগ-ৰাগিণীৰ ভিতৰত অধিকাংশ ৰাগ ৰাগিণী গাব পৰা ওজা আমাৰ মঙ্গলদৈত আছিল। কিন্তু অতি দুৰ্ভাগ্যৰ কথা, বেছিভাগ ৰাগ-ৰাগিণীয়েই সেই ওজাসকলৰ মৃত্যুৰ লগে লগে নোহোৱা হৈ গ'ল। এতিয়া ছয়ৰাগৰ ভিতৰত সাৰংগ ৰাগ আৰু কেইটিমান ৰাগিণীহে মাত্ৰ বৰ্তমানৰ ওজাপালিয়ে গায়। সিও ইমুখে-সিমুখে ৰাগৰি আহোঁতে মূলৰূপৰ বহুত ফালৰি কাটি অহা যেন অনুমান হয়।"[৭]

ওপৰোল্লিখিত ৰাগ-ৰূপৰ অনেক ৰাগেই সত্ৰৰ বিয়হীয়া বা বিয়াহগোৱা ওজাপালি সংগীতত জীৱন্তভাৱে চলি আছে। এই ৰাগৰূপবোৰৰ বাহিৰেও বৰপেটা(?) কমলাবাৰীসত্ৰৰ বিয়হীয়া ওজাপালি সংগীত-ধাৰাত কামোদ, কেদাৰ, সুহাই, সাৰংগ সিন্ধুৰা, শ্ৰীগান্ধাৰ, শ্ৰী, গৌৰী, কৌ, তুড়, তুড়-বসন্ত আদি ৰাগৰূপৰো ব্যৱহাৰ দেখা যায়। শংকৰীসত্ৰত প্ৰচলিত সংগীতধাৰাত প্ৰচলিত ৰাগৰূপবোৰক দুটা ভাগত বিভক্ত কৰা হয় বন্ধাৰাগ আৰু মেলাৰাগ। বন্ধাৰাগ প্ৰজাৰাগ ৰূপেও পৰিচিত। শংকৰদেৱৰ সত্ৰত, যেনে কমলাবাৰী আদি সত্ৰত ওজাপালিয়ে বন্ধাৰাগত গীত-পদ গায়। শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে লিখা গীত মেলাৰাগত গোৱাৰ পৰম্পৰা প্ৰবহমান, কিন্তু আউনীআটী, দক্ষিণপাট আদি দামোদৰীসত্ৰৰ ওজাপালি-সংগীতত বন্ধাৰাগ আৰু মেলাৰাগ উভয়তে গীত-পদ গোৱাৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত। এই দুখন সত্ৰৰ ওজাপালিয়ে সৌৰথ, দিহাগৰা, মালশ্ৰী, ভূপালি, গান্ধাৰ, কল্যাণ, মল্লাৰ, বসন্ত, তুড়বসন্ত পটমঞ্জৰী, ৰামগিৰি, নাট আদি ৰাগ ৰূপত গীত পদ গায়।

---

৭ নৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা (সম্পা) গীত মালচি বন্দনা, নিবন্ধন, পৃ ৪

৬২ ৰাগধ্যান ঃ

ভাৰতীয় সংগীত-পৰম্পৰাত ৰাগ-ৰাগিণীৰ পৰামানসিকীয় ৰূপ (Psychic form) থকা বুলি বিশ্বাস কৰা হয়। ইয়াকেই বোলা হয় ৰাগ-ধ্যান বা ৰাগ-লক্ষণ। ভাৰতীয়-সংগীতত স্থান পোৱা ৰাগ-ৰাগিণীত 'নাদময়ৰূপ' আৰু 'দেৱতাময়ৰূপ'—এই দুটা অভিব্যক্তি পৰিদৃষ্ট হয়। এইদৰে ৰাগ-ধ্যান অথবা ৰাগ লক্ষণ-পৰম্পৰাৰ সূত্ৰপাত হৈছে। ব্যাস ওজাপালি-সংগীততো ৰাগ-লক্ষণ বা ৰাগ ধ্যান-পৰম্পৰাৰ প্ৰচলন দেখা যায়। অৱশ্যে ব্যাস ওজাপালি-সংগীতত ৰাগ-লক্ষণ বা ৰাগ-ধ্যানৰ পৰিবৰ্তে 'ৰাগ-মালিতা' শব্দটোহে ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

৬৩ ৰাগ-মালিতা ঃ

ৰাগৰ জন্ম সম্পৰ্কীয় মালিতা অথবা সৃষ্টিমূলক মিথ এটি দৰঙৰ ব্যাস ওজাপালি-সংগীতত মুখ পৰম্পৰা চলি আহিছে। এই মালিতাটো ৰাগৰ পূজাৰ প্ৰসংগতো গোৱা হয়। মালিতাটি তলত দিয়া হ'ল

'ওম কৈৰপৰা আহিল ৰাগ গোট
কৈক লাগি যায়।
কোন থানে থাকে বা কোন থানে যায়
অস্তহস্তে আহে ৰাগ অস্তত ৰ থই উভি।
নাভি ৰ ৰ আসে ৰাগ শঙ্খ দাই উভি
কণ্ঠ ভৈলা আগ ৰাগৰ জিহ্বা ই ভৈলা গুৰি।
জিহ্বাই ভৈলন্ত আগ তালু ভৈলা গুৰি।
শূন্যে আসে শূন্যে যাই শূন্যে লয় থাৰ।
হুংকাৰ ভৈলেক গুৰু জপি থাপ যাৰ ॥'৮

ব্যাস ওজাপালি-সংগীত ধাৰাত ব্যৱহাৰ হোৱা ৰাগ-ৰাগিণীসমূহৰ

৮ সংবাদদাতা ঃ শ্ৰীনৱেশ্বৰ শৰ্মা ৰজা, টীপিলা, ১৮।৯।৮১
শ্ৰীদুৰ্গেশ্বৰ নাথ ওজা, পকাবহি, দৰং, ১৮.৯.৮১

প্ৰত্যেকৰে মালিতা আছে। অৱশ্যে এই সংগীতধাৰাত ৰাগৰ বজা মালৰৰ মালিতা নাই। মালৰ ৰাগক চাবৰ বানা বা গানকাৰ বানা বা গোৰ বানা বোলে। 'মালৰ' ৰাগৰ সমাৰ্থক পদৰ লগত 'বানা' পদটো সংযোগ কৰা হৈছে। ইয়াৰপৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, ৰাগ আৰু বানাৰ মাজত স্বৰূপাৰ্থত কোনো পাৰ্থক্য নাই। সেইবাবে কোনো কোনোৱে 'ৰাগ' অৰ্থ সূচিত কৰাৰ প্ৰসংগত 'বানা' পদটো প্ৰয়োগ কৰে।

ব্যাস ওজাপালি সংগীতৰ প্ৰধান আকৰ্ষণ ইয়াৰ সুৰ আৰু পদ। সুৰৰ পৰিসীমাত পৰে ৰাগ বানা আদি আৰু পদৰ পৰিধিত পৰে কাহিনীৰ মাধুৰ্য্য। সংগীতানুৰাগীসকল আকৃষ্ট হয় ব্যাস ওজাপালিৰ সুৰ ৰাগ-বানা নৃত্য আদিৰ দ্বাৰা আৰু সংগীত অননুৰাগীসকল আকৃষ্ট হয় ইয়াৰ গীত-পদ কথন আদিৰদ্বাৰা। ব্যাস ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ শ্ৰেষ্ঠতা নিৰ্ভৰ কৰে ইয়াৰ সাংগীতিক-শৈলীৰ ওপৰত। দৰঙৰ ব্যাস ওজাপালি সংগীতত যে, ৰাগ ৰূপ অবিকৃত অৰ্থাৎ শুদ্ধ ৰূপত ব্যৱহৃত হৈ আহিছে তাৰ নিদৰ্শন পোৱা যায় বিখ্যাত সংগীতবিদ পট্টবৰ্ধনৰ এটি উক্তিৰ জৰিয়তে। ১৯৫৩ চনত গুৱাহাটীত অনুষ্ঠিত হোৱা 'অসম সংগীত সন্মিলন'ত দৰঙৰ বৰদেউলগুৰিৰ প্ৰসিদ্ধ ব্যাস ওজা ৺ধাতুৰাম শৰ্মা ওজাই সাৰংগ ৰাগত ওজাপালি-গীত-পদ পৰিবেশন কৰিছিল। সেই গীত-পদ শুনি পট্টবৰ্ধনে উল্লাসেৰে কৈছিল 'ই ভাৰতৰ প্ৰাচীন সাৰংগ ৰাগৰ অবিকৃত ৰূপ। ভাৰতৰ আন কোনো ঠাইতে সাৰংগ ৰাগৰ এনে শুদ্ধ ৰূপ পোৱা নাযায়।'

৬৪ সত্ৰীয়া ওজাপালি-সংগীতত ৰাগ-মালিতা :

সত্ৰীয়া ওজাপালি সংগীততো ৰাগ-মালিতাৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত। বিশেষকৈ শংকৰী সত্ৰত প্ৰচলিত ৰাগ-মালিতাবোৰ ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণ চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি পল্লৱিত হৈছে। বিশ্বাস প্ৰচলিত

আছে যে, এই মালিতাবোৰ ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই বিভিন্ন সময়ত আৰু বিভিন্ন প্ৰসংগত গাইছিল। উদাহৰণস্বৰূপে মধু আৰু কৈটভক বধ কৰি বেদ উদ্ধাৰ কৰাৰ প্ৰসংগত কৃষ্ণই সিন্ধুৰা ৰাগ গাইছিল। সত্যভামাৰ বাবে ইন্দ্ৰক পৰাজয় কৰি পাৰিজাত পুষ্প হৰণ কৰাৰ সময়ত কৃষ্ণই কল্যাণ ৰাগ গাইছিল। অক্ৰূৰৰ মন্দিৰলৈ অহাৰ প্ৰসংগত কৃষ্ণই শ্ৰীৰাগ গাইছিল। সৈৰন্ধ্ৰীক দেখা কৰিবলৈ যোৱাৰ সন্দৰ্ভত কৃষ্ণই গাইছিল গান্ধাৰ ৰাগ।[৯]

দামোদৰী সত্ৰৰ ওজাপালি সংগীততো কেইটিমান ৰাগ মালিতাৰ প্ৰচলন দেখা যায়। অৱশ্যে দামোদৰী সত্ৰৰ ওজাপালি অনুষ্ঠানত বিশেষকৈ আউনীআটী আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰৰ ওজাপালি-সংগীতত ৰাগ মালিতাৰ প্ৰচলন নাই, ৰাগ লক্ষণ বা ৰাগ-ধ্যানহে চলতি থকা দেখা যায়। আউনীআটী সত্ৰৰ ওজাপালি সংগীতত স্থান পোৱা সাৰংগ-ৰাগ লক্ষণটি তলত দিয়া হ'ল। যেনে

কণ্ঠ ধৰণ তন্ত্ৰ যেহেন উদিত ভানু
বীৰ দাপ ৰংগে ধংগ ।
আংগ শোভিত যেহেন পঙ্কজ বিশাল বৰ
সুন্দৰ সাৰংগ ৰাগ মহান
তা না না না না না না ॥[১০]

দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাসগোৱা আৰু বৰপেটা সত্ৰৰ ব্যাহ ওজাপালি আৰু নগাঞা ওজাপালি-সংগীতত বিভিন্ন ৰাগ-ৰূপৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়।

৫ ৰাগ গোৱাৰ সময়:

ৰাগ বা ৰাগিণী যিকোনো সময়তে গাব নোৱাৰি। প্ৰত্যেকটা ৰাগ বা ৰাগিণী গোৱাৰ সময় নিৰ্দিষ্ট কৰি দিয়াৰ পৰম্পৰা ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীত ধাৰাত লক্ষ্য কৰিব পাৰি। ব্যাস ওজাপালি-

৯ M Neog, *op-cit*, P 286

১০ সংবাদদাতা শ্ৰীনৰেশ্বৰ বৰা ওজা, আউনীআটীসত্ৰ, ৮।১১।৮০

সংগীততো নির্দিষ্ট ৰাগ নির্দিষ্ট সময়তহে গাব পাৰি। তলত ব্যাস ওজাপালি-সংগীতত সচৰাচৰ ব্যৱহৃত পোন্ধৰটা ৰাগ-ৰাগিণী গোৱাৰ প্ৰসংগত কিদৰে নির্দিষ্ট সময়ত নির্দিষ্ট ৰাগ বা ৰাগিণী গোৱাৰ ওপৰত বিশেষভাৱে গুৰুত্ব দিয়া হয় তাৰ আভাস দিয়া হ'ল

ক প্ৰভাত সময়ত . পূৰৱী,

খ দুপৰীয়া ভৈৰৱী আৰু ধনশ্ৰী,

গ বিয়লি শ্ৰীগান্ধাৰ, কল্যাণ আৰু বৰাৰি,

ঘ গধূলি বেলৌ বা লেলৌ, চৌৰথ, বেহাগ বা দেশাগ,

ঙ আগনিশা সাৰংগ, চালন আৰু মেঘ,

চ পাছনিশা ৰামগিৰি, বসন্ত আৰু সুহাই।

ৰাগ ৰাগিণীৰ গোৱা সময় সম্পৰ্কীয় পৰম্পৰাগত মালিতা এটিৰো প্ৰচলন দৰঙৰ ব্যাস ওজাপালি সংগীত ধাৰাত লক্ষ্য কৰিব পাৰি। উদাহৰণ স্বৰূপে মালিতাটো তলত দিয়া হ'ল

ইন্দ্ৰৰ সভাত গন্ধৰ্ব আছিল বসি।
পুছিলন্ত ইন্দ্ৰে কথা পৰম হৰিষি॥
কোনবেলা কোন ৰাগ গাইবাক যুৱাই।
কহিও গন্ধৰ্ব আৱে আমাক বুজাই॥
গন্ধৰ্ব বোলন্ত কথা শুনা সুৰপতি।
প্ৰভাতে পূৰৱী ৰাগ গাইবাক যুগুতি॥
মধ্যাহ্ন কালত গাইব ভৈৰৱী ধনশিৰি।
অপৰাহ্নে শ্ৰীগান্ধাৰ কল্যাণ বৰাৰি॥
সন্ধ্যাকালে গাইব বেলি চৌৰথ দেশাগ।
সাৰংগ চালন মেঘ গাইব নিশাভাগ॥
শেষৰাত্ৰি ৰামগিৰি বসন্ত সুহাই।
এহি অনুক্ৰমে ৰাগ গাইবাক যুৱাই॥
ইন্দ্ৰৰ আদেশে পাছে কাল অনুসৰি।
চিত্ৰসেনে গাইল ৰাগ শ্ৰী যে গান্ধাৰ॥[11]

---

১১ মহেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা (সম্পা), প্ৰা উ প্ৰ, পৃ ১০৩—১০৪

সত্ৰীয়া ওজাপালি-সংগীতত‌ো সময় অনুসৰি ৰাগ গোৱাৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত। তলত সময় অনুসৰি ৰাগবোৰ ভাগ কৰি দেখুৱা হ'ল

(ক) প্ৰভাতৰপৰা মধ্যাহ্নলৈ   অহিৰ, কল্যাণ, কৌ, কৌৰি, ললিত, শ্যাম, শ্যামগৰা,

(খ) মধ্যাহ্নৰপৰা সূৰ্য্যাস্তলৈ   কেদাৰ, গান্ধাৰ, গৌৰী, তুড-বসন্ত, বসন্ত, তুড ভাটিয়ালী, ধনশ্ৰী, পয়াৰ, বৰাড়ি, বসন্ত, ভাটিয়ালী মাথুৰ, শ্ৰী, শ্ৰীগান্ধাৰ আৰু শ্ৰীপয়াৰ,

(গ) গোধূলি   আশোৱাৰি চাৰেংগি, পৰজ, বেলোৱাৰা আৰু সাৰেংগ,

(ঘ) আগনিশা   কানাড়া, নাটমল্লাৰ, মল্লাৰ, সিন্ধুৰা আৰু সুহাই,

(ঙ) শেষ নিশা   কামোদ, ভূপালী আৰু মধ্যালি আৰু

(চ) প্ৰভাতত   ভূপালী আৰু পূৰবী।[২]

ওপৰোল্লিখিত বিভাজন যে সম্পূৰ্ণভাৱে ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীত-পৰম্পৰা আশ্ৰয়ী হৈছেও নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে আমি 'পূৰবী' ৰাগলৈ আঙুলিয়াব পাৰোঁ। ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ পৰম্পৰামতে 'পূৰবী' ৰাগ সন্ধিয়াহে গোৱা উচিত। ইয়াৰ বিপৰীতে ব্যাস ওজাপালি আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালি সংগীত ধাৰাত 'পূৰবী' প্ৰভাত কালৰ ৰাগ, অৰ্থাৎ এই ৰাগৰূপটি প্ৰভাততহে গাব লাগে। ব্যাস ওজাপালি সংগীত ধাৰাত 'ভৈৰৱী' ৰাগ শেষ- নিশাৰ ৰাগ ৰূপেহে পৰিচিত। ইয়াৰ বিপৰীতে 'সংগীত-মকৰন্দ'ৰ মতে ভৈৰৱী ৰাগ গোৱাৰ উপযুক্ত সময় প্ৰভাত। এই বিভিন্নতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি ক'ব পাৰি যে, ৰাগৰ সময় নিৰ্ধাৰণত কামৰূপ-অসমৰ সংগীত ধাৰাই নিজা পৰম্পৰাহে অনুসৰণ কৰে।

৬.৬ সুকনানি ওজাপালি-সংগীতত ৰাগ-ৰাগিণীৰ স্থিতি:

ইতিমধ্যে আলোচনা কৰি অহা হৈছে যে, ৰৱং আৰু পুৰ

---

২ M Neog, *op cit*, PP -283-84

কামৰূপৰ সুকনানি ওজাপালি সংগীতত ব্যাস ওজাপালি-সংগীতৰ প্ৰভাৱ সুদূৰ প্ৰসাৰী। গতিকে সুকনানি ওজাপালি সংগীততো ব্যাস ওজাপালি-সংগীতৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য অব্যাহতভাৱে ৰক্ষিত হৈ আছিছে। ৰাগ ৰাগিণীৰ প্ৰসংগতো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম পৰিলক্ষিত নহয়। সুকনানি ওজাপালিৰ বিশিষ্ট ধাৰক আৰু বাহকসকলৰ মতে এইবিধ সংগীতত শ্ৰী, মল্লাৰ, ভাঠিয়ালী, নাট, ৰূপুনা, পটমঞ্জৰী আদি ৰাগ-ৰাগিণীৰ প্ৰয়োগ পৰম্পৰাগতভাৱে চলি আহিছে। দৰঙৰ বিখ্যাত সুকনানি ওজা ৺নয়নু শৰ্মা আৰু ৺পেলনু শৰ্মাই (দুয়োগৰাকী ওজা ব্যাসপাৰা গাঁৱৰ) বিভিন্ন ৰাগত বেউলাৰ কাহিনী গাইছিল।[১৩] দৰঙৰ সুকনানি ওজাপালি সংগীতত ৰাগৰ পূৰ্ণ বা আংশিক স্থিতি লক্ষ্য কৰিব পাৰি। ব্যাস ওজাপালি সংগীতত ব্যৱহৃত ৰাগ-ৰাগিণী আৰু সুকনানি ওজাপালি সংগীতত প্ৰয়োগ কৰা ৰাগ ৰাগিণীৰ মাজত পাৰ্থক্য এয়ে যে, প্ৰথমবিধ সংগীত ধাৰাত ৰাগৰূপ-প্ৰয়োগৰ পূৰ্বেই সেই ৰাগ বা ৰাগিণী বিশেষৰ মালিতা গোৱাটো অপৰিহাৰ্য্য, কিন্তু দ্বিতীয় বিধ সংগীত ধাৰাত ৰাগ ৰাগিণী প্ৰয়োগৰ পূৰ্বে সেই ৰাগ বা ৰাগিণী ৰূপৰ মালিতা গোৱাটো অপৰিহাৰ্য্য নহয়।[১৪] অৱশ্যে পূজাৰ প্ৰসংগত দুই এটা ৰাগ মালিতা গোৱাৰ পৰম্পৰা এইবিধ সংগীত ধাৰাত নোহোৱা নহয়। মাজে মাজে আকৌ ৰাগৰ পৰিৱৰ্তে উচ্চ স্বৰতো গীত-পদ গোৱা দেখা যায়। উচ্চ স্বৰত গোৱা গীত-পদত সাধাৰণতে ৰাগৰ স্থিতি লক্ষ্য কৰা নাযায়। উত্তৰ কামৰূপ আৰু দক্ষিণ কামৰূপৰ সুকনানি বা মনসা-পূজাৰ লগত জড়িত ওজাপালি-সংগীতত ৰাগৰ প্ৰাধান্য নাই, সেইবোৰ সুৰৰ ওপৰতহে প্ৰতিষ্ঠিত।

৬৭ বিষহৰী-গান বা গীতগোৱা ওজাপালি-সংগীত :

'বিষহৰী-গান' বা 'গীতগোৱা' ওজাপালি-সংগীতত ৰাগৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি। সাধাৰণতে মনসা বা বিষহৰীৰ লগত জড়িত

---

১৩ সংবাদদাতা আচাৰ্য মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী নলবাৰী ৩।৪।৮১

১৪ (—) উক্ত ব্যক্তি

গীত-পদবোৰ ধনশ্ৰী, সুহাই, বসন্ত, সিন্ধুৰা আদি বিভিন্ন ৰাগত গোৱা হয়।[৫] গতিকে এইবিধ সংগীত ৰাগ প্ৰধান বুলি কোৱাই ভাল।

৬.৮ মাৰে-গান-সংগীত :

দক্ষিণ কামৰূপৰ বকো অঞ্চল আৰু গোৱালপাৰা জিলাত প্ৰচলিত 'মাৰে গান' বা 'মাৰেগোৱা ওজাপালি'-সংগীতত 'ৰাগ'-প্ৰত্যয়নৰ প্ৰচলন নাই, কিন্তু 'ঢেক' আৰু 'সুৰ'-প্ৰত্যয়নৰ প্ৰচলন লক্ষ্য কৰিব পাৰি।[১৬] সত্তৰ 'মাৰে-গান'ৰ প্ৰসংগত প্ৰয়োগ কৰা 'ঢেক' পদে ৰাগ ৰূপক সূচিত কৰা নাই, 'সুৰ'কহে সূচিত কৰিছে। এইবিধ সংগীত সুৰ প্ৰধান।

৬.৯ ভুকুৰীয়া ওজাপালি-সংগীত :

ভুকুৰীয়া ওজাপালি-সংগীততো ৰাগ-ৰাগিণী প্ৰত্যয়নৰ প্ৰচলন নাই, সুৰ-ধাৰণাৰহে প্ৰচলন দেখা যায় অৰ্থাৎ এইবিধ সংগীতো সুৰৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। ভুকুৰীয়া ওজাপালি-সংগীতত ব্যৱহৃত সুৰ ধাৰণাক দুটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি (ক) ই সুৰ আৰু (খ) বি-সুৰ। 'ই-সুৰ' নৰম বা চুটি সুৰ আৰু 'বি-সুৰ' 'চোখা' অৰ্থাৎ দীঘলীয়া সুৰ। অৱশ্যে সুৰ-প্ৰত্যয়নক সূচিত কৰাৰ প্ৰসংগত ভুকুৰীয়া ওজাপালি সংগীততো 'ঢেক' পদৰ প্ৰয়োগ নথকা নহয়।[১৭]

৬.১০ ওজাপালি-সংগীতত সুৰ-ধাৰণা :

সাংগীতিক গুণ সম্পন্ন আৰু সুৰাত্মক ধ্বনিৰ নাম স্বৰ। স্বৰৰ উচ্চ আৰু নিম্নমাত্ৰাৰদ্বাৰা সাংগীতিক গুণ বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হয়। এই প্ৰসংগত মনত ৰখা ভাল হ'ব যে, স্বৰ আৰু শ্ৰুতি একে

---

৫ সংবাদদাতা — শ্ৰীৰমেশ শৰ্মা গীতাল (৭১) বাদুলগুৱালকুছি ।৮।৮৮

৬ (—) শ্ৰীশেলৰাম ৰাভা ওজা (৫০) বামুণীগাঁও, বকো ১।১১।৮৭

১৭ (—) শ্ৰী দাকানো ৰাভা ওজা (৮২) আমগাঁও, দক্ষিণ কামৰূপ, ২৩।৯।৮৮

নহয়। বীণৰ তন্ত্ৰডাল স্পৰ্শ কৰাৰ লগে লগে হোৱা ধ্বনিৰ নামেই শ্ৰুতি আৰু শ্ৰুতিৰ অনুৰণনেই স্বৰ। উচ্চাৰণৰ স্থান অনুসৰি স্বৰক তিনি ভাগত বিভক্ত কৰাৰ আদৰ্শ পোৱা যায় 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত। যেনে মন্দ্ৰ, মধ্য আৰু তাৰ। হৃদয়ত উচ্চাৰিত হোৱা স্বৰেই মন্দ্ৰ বা নিম্ন, কণ্ঠত উচ্চাৰিত হোৱা স্বৰেই মধ্য আৰু মূৰত উচ্চাৰিত হোৱা স্বৰেই তাৰ অৰ্থাৎ উচ্চ।[১৮] শাৰংগদেৱেও তেওঁৰ 'সংগীত ৰত্নাকৰ' গ্ৰন্থত স্বৰক মন্দ্ৰ, মধ্য আৰু তাৰ—এই তিনি ভাগত বিভক্ত কৰিছে।[১৯]

ওজাপালি-সংগীতত বিশেষকৈ ব্যাস সংগীতত স্বৰক ঘোৰ (= মধ্য), মন্দ্ৰ (= মন্দ্ৰ) আৰু ছাৰ (= তাৰ) এই তিনিটা ভাগত বিভক্ত কৰা হৈছে।[২০] ইয়াৰপৰা অনুমান কৰিব পাৰি যে, ব্যাসওজা-পালি সংগীত ভাৰতৰ শাস্ত্ৰীয় সংগীত পৰম্পৰাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত।

কোনো কোনো ব্যাসওজাই আকৌ 'স্বৰ'ক তলত দিয়া ধৰণেও ভাগ কৰে। যেনে

(ক) নাভিসুৰ অৰ্থাৎ নাভিস্বৰ অৰ্থাৎ মন্দ্ৰ,

(খ) নাকসুৰ অৰ্থাৎ নাসিক্যস্বৰ অৰ্থাৎ মধ্য, আৰু

(গ) তালুসুৰ অৰ্থাৎ তালব্যস্বৰ অৰ্থাৎ তাৰ।[২১]

অসমৰ আন এগৰাকী কৃতী সংগীতজ্ঞ শ্ৰীগদ্ধোৰাম ৰায়নৰ মতে স্বৰক পাঁচ প্ৰকাৰে ভাগ কৰিব পাৰি। যেনে (ক) উম্‌কাৰ, (খ) হুম্‌কাৰ, (গ) তাৰ (ঘ) ঘোৰ আৰু (ঙ) মৰদন (মন্দ্ৰ?)।[২২]

স্বৰ বিভাজনৰ পৰম্পৰা সত্ৰীয়া ওজাপালি, বৰপেটাৰ ব্যাহওজা-পালি, নগঞা ওজাপালি আৰু সুকনানি ওজাপালি-সংগীততো দেখা

---

১৮ নাট্যশাস্ত্ৰ খণ্ড ২ পৃ ৮৫ ৮৬

১৯ সংগীত ৰত্নাকৰ, ১ ৩।৩৯

২০ N C Sarma *Essays on the Folklore of North Eastern India* P 81

২১ ড° বীৰেন্দ্ৰ নাথ দত্তৰ সৌজন্যত।

২২ সংবাদদাতা : শ্ৰীগদ্ধোৰাম ৰায়ন, ভবানীপুৰি, ১৭।৮।৮৪

যায়। সংগীতত স্বৰ থাকিবই, কিন্তু কথা হৈছে সেই স্বৰ সূক্ষ্ম-ভাৱে বিভাজন কৰা হয়নে নহয় তাৰ ওপৰতহে স্বৰ বিভাজন-পদ্ধতি নিৰ্ভৰ কৰে। মাৰে গান আৰু ভুকুৰীয়া ওজাপালি সংগীতত উচ্চস্বৰ বা নিম্নস্বৰ বা মধ্যস্বৰক বুজাবৰ কাৰণে বিশেষ পৰিভাষা ব্যৱহাৰ কৰা দেখা নাযায়।

৬.১১ ওজাপালি-সংগীতত তালৰ স্থিতি :

'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ মতে তাল (অৰ্থাৎ rhythm) পদটো 'তাল' পদৰপৰা আহিছে আৰু ই 'প্ৰতিষ্ঠা' অৰ্থাৎ 'স্থিৰতা' অৰ্থ সূচিত কৰে 'তালে ভ্ৰষ্টতাল ।'[২৩] সংগীত কলাৰ বুনিয়াদ ৰচনা কৰে তালে। সংগীত-শাস্ত্ৰ প্ৰণেতা দামোদৰে উল্লেখ কৰিছে যে, কণ্ঠ্য-সংগীত, যন্ত্ৰ-সংগীত আৰু নৃত্য এই তিনিয়োকে এক প্ৰকাৰে মদমত্ত হস্তী বুলিব পাৰি, তাল হ'ল এই মদমত্ত হস্তীৰ অংকুশ সদৃশ। ভাৰতীয় সংগীত শৈলীত তালৰ ভূমিকা অতিকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ। গীত নৃত্যৰ সময়, গতি, পদক্ষেপ আদিৰ প্ৰসংগত তালে বিভিন্ন প্ৰকাৰ্য্য সম্পন্ন কৰে।

ব্যাস ওজাপালি-সংগীতত তালৰ ভূমিকা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। এইবিধ সংগীতত পঞ্চ প্ৰকাৰ তালৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়, যেনে: (ক) চাৰতাল, (খ) চৌতাল, (গ) জিকৰি তাল, (ঘ) লেচাৰি তাল আৰু (ঙ) ঠোকা তাল।[২৪] শংকৰী-সত্ৰৰ ওজাপালি সংগীতত চাৰতাল, ঝাপতাল আৰু তেতাল এই তিনিবিধ তালৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়।[২৫] বৰপেটা সত্ৰৰ ব্যাহ ওজাপালি-সংগীতত চাৰতাল, চৌতাল, ঠোকাতাল আদিৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়।[২৬] আউনীআটী

---

২৩ নাট্য-শাস্ত্ৰ, ৪ৰ্থ খণ্ড, পৃ° ১৫২

২৪ সংবাদদাতা শ্ৰীদুৰ্গেশ্বৰ নাথ ওজা, দৰং

২৫ M Neog *Sattriyā Dances of Assam and Rhythms* p. 27

২৬ সংবাদদাতা শ্ৰীগুৰু প্ৰসাদ ওজা (৫৮), বৰপেটাসত্ৰ, ৬।১।৮৬

আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰৰ ওজাপালি-সংগীতত বেপনি তাল, এঠুকি তাল, দুঠুকি তাল, জিকাৰ তাল আৰু কৰতালি—এই পাঁচ প্ৰকাৰ তাল ব্যৱহাৰ কৰে।[২৭] নগঞা ওজাপালি-সংগীতত চাৰতাল, চৌতাল, ঠোকাতাল আদিৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়। দুৰ্গাবৰী ওজাপালি-সংগীতত খেমটা আৰু কাহাৰবা নামৰ দুবিধ তাল ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল।[২৮] ভাইৰা ওজাপালিত খিয়তাল, চৌতালী, একচেৰীয়া তাল, ঠুকনী তাল আদিৰ প্ৰচলন আছে।[২৯]

সুকনানি ওজাপালি-সংগীতত বন্দনা নাইবা বান্ধা, দোপনি, চিট্‌কনি, চৌতাল, ৰূপহী, খুটিতাল, মালচী আদি বিভিন্ন তালৰ প্ৰচলন দেখা যায়।[৩০] কামৰূপৰ মনসা পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালি সংগীতত পঞ্চ প্ৰকাৰ তালৰ প্ৰযোগ দেখা যায়, যেনে বন্দনা, ৰূপহী, তিনিকুৰীয়া, চৌতাল আৰু পাঁচকুৰীয়া।[৩১] বিষহৰী-গানত সাধাৰণতে তিনি প্ৰকাৰ তালৰ ব্যৱহাৰ লক্ষ্য কৰিব পাৰি একুৰীযা, দুকুৰীয়া আৰু তিনিকুৰীয়া।[৩২] 'মাৰে-গান'ত একুৰীয়া, দুকুৰীয়া আৰু তিনিকুৰীয়া তালৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়।[৩৩] ভুকুৰীয়া ওজাপালিত দুপ্ৰকাৰৰ তাল ব্যৱহাৰ কৰা হয়, যেন চিং চপ্ (দুকুৰীয়া) আৰু চিং চপ চপ্ (তিনি-কুৰীয়া)।[৩৪]

---

২৭ সংবাদদাতা শ্ৰীমহেশ্বৰ বড়া ওজা আউনীআটীসত্ৰ ৮।১১।৮৪

২৮ কীৰ্ত্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈ সুৰ পৰিচয় পৃ ১০

২৯ সংবাদদাতা শ্ৰীসত্যৰাম বেজবৰুৱা (৫০) আগৰ ৯।৯।৮৯

৩০ (—) শ্ৰীপ্ৰফুল্ল চন্দ্ৰ নাথ ওজা (৫), গকখুটি, দৰং, ৩।১ ।৮৪

৩১ (—) শ্ৰীভবেন শৰ্মা ওজা (৭০), কামৰূপ, ৩ ৯ ৮৪

৩২ (—) শ্ৰীৰমেশ শৰ্মা গীতাল (৭০, বামুণ তৰাজকুছি, ১৯ ৮।৮৮

৩৩ (—) শ্ৰীখেলোৰাম বাভা ওজা, বামুণীগাঁও, ১।১১।৮৭

৩৪ (—) শ্ৰীদাকালো বাভা ওজা, আকগাঁও, ২৩।৯।৮৮

সপ্তম অধ্যায়

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ সাংগীতিক দিশ : নৃত্য

৭১ নৃত্য :

নৃত্য অবিহনে সংগীত অসম্পূৰ্ণ। গীত বাচিক ব্যাপাৰ আৰু নৃত্য, গীতৰ চাক্ষুষ অভিব্যক্তি। গীতৰ ৰূপ নাই, ই অৰূপ, ৰূপ প্ৰদান কৰে নৃত্যাই। নৃত্যাই গীতত প্ৰদান কৰে সৌন্দৰ্য্য আৰু মাধুৰ্য্য। ওজাপালি সংগীত, নৃত্ত, নৃত্য, নাট্য আৰু গীতৰ সমন্বয়। ওজাপালি-অনুষ্ঠানত নৃত্য-দিশৰ ওপৰত ইমানেই গুৰুত্ব দিয়া হয় যে, এই অনুষ্ঠান বিশেষক নৃত্যহে বোলা হয়, যেনে বৰপেটা সত্ৰৰ ওজাপালি নৃত্য, নগাওঁৰ ওজা নৃত্য ইত্যাদি। ওজা আৰু পালি উভয়ে বাচিক গীত-পদক চাক্ষুষ বা দৃশ্যগত ৰূপ প্ৰদান কৰে নৃত্যৰ মাধ্যমত। ওজাপালি সামূহিক নৃত্য (ballet form)।

ব্যাস ওজাপালিয়ে পঞ্চ প্ৰকাৰৰ নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। 'নৃত্য' অৰ্থ সূচিত কৰাৰ প্ৰসংগত ওজা আৰু পালিয়ে পাক, ঘূৰণ, নাচ আদি পদহে ব্যৱহাৰ কৰে। ব্যাস ওজাপালিয়ে প্ৰদৰ্শন কৰা পঞ্চ প্ৰকাৰ নৃত্যৰ পৰিসীমাত (ক) ময়ুৰ নাচ, (খ) হংসিনী নাচ, (গ) ধুপুনী নাচ, (ঘ) নটুৱা নাচ আৰু (ঙ) পাবোৱা ঘূৰণী নাচ সামৰিব পাৰি।

সত্ৰীয়া ওজাপালিত গীত-পদৰ ভাৱ অনুসৰি নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। উদাহৰণস্বৰূপে ওজাপালিয়ে যদি 'কালিয়দমন' খণ্ডৰ গীত গায়, তেনেহ'লে ওজাই কৃষ্ণ, কালিনাগ আদিৰ নৃত্যভংগী প্ৰদৰ্শন কৰিব আৰু অনুৰূপে পালিসকলেও সেই নৃত্যভংগী দেখুৱাব।

'নৃত্য'ৰ অৰ্থ সূচিত কৰিবলৈ সত্ৰীয়া ওজাপালিয়েও 'পাক' পদটো ব্যৱহাৰ কৰে, যেনে 'চকোৱা পাক'। দৰঙ্গী ওজাপালিতো বিভিন্ন প্ৰকাৰ নৃত্যৰ প্ৰচলন দেখা যায়। ভাইৰা ওজাপালিত ঘূৰণী নাচ, চৌতালি নাচ, থিয় নাচ আদিৰ প্ৰচলন আছে।[১]

সুকনানি ওজাপালি-সংগীততো বিভিন্ন নৃত্যভংগী প্ৰদৰ্শন কৰা দেখা যায়। এই নৃত্যভংগীসমূহৰ ভিতৰত মৈৰা নাচন, পাৰোৱা ঘূৰণী, কপহী, খৰকা বা কন্নীয়া, বেংনাচন, লেছাৰি নাচন, উঘা-ঘূৰণ, ককাল (কৰ্কাল) ভাঙা আদি নৃত্য বা নাচনেই উল্লেখযোগ্য। 'মাৰে-গান'ৰ ওজা আৰু পালিয়েও বিভিন্ন নাচন প্ৰদৰ্শন কৰে। এই নাচনসমূহৰ ভিতৰত দলিভাঙা, কুটি ঘূৰুৱা, খুটি, গুই, চালেঙি, দীঘ, পথালি, দুইপকীয়া, তিনিপকীয়া, সাখৈ বেৰাণি, ওজা বুৰণি, ঠেলা, দলিভাঙা, ধোঁৱা খটনি, শগুণ, নেউল, ভেঙুল মচৰা আদি নাচনেই উল্লেখযোগ্য।[২] 'মাৰে-গান'ৰ লগত অংগাংগী-ভাৱে জৰিত দেধানী বা দধনীয়েও বিভিন্ন নৃত্যভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে। এই নৃত্যভংগীসমূহৰ ভিতৰত শাৰীদেও নামানিৰ প্ৰসংগত অনুষ্ঠিত কৰা নৃত্য নিশ্চিতভাৱে তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। ইয়াৰ বাহিৰেও দেধানীৰ দ্বাৰা বামুণ-বামুণীৰ নাচ, ৰাভা নাচ, কছাৰী নাচ, গাৰো নাচ, ৰখিনী নাচ, লংদেও নাচ, চণ্ডী নাচ, ঘটেশ্বৰী নাচ, ময়নাপক্ষীৰ নাচ, সৰস্বতী নাচ, কৈচাই-খাইতীৰ নাচ, ৰণচণ্ডী নাচ, পাৰোৱাদেৱী নাচ আদি অনুষ্ঠিত হয়।[৩]

বিষহৰী-গান বা ভুকুৰীয়া ওজাপালি অনুষ্ঠান বহা অৱস্থাত অনুষ্ঠিত হোৱা বাবে এই দুবিধ ওজাপালিত নৃত্যৰ পূৰ্ণ অভিব্যক্তি প্ৰকাশ নোহোৱাই স্বাভাৱিক, কিয়নো থিয় অৱস্থাত পৰিৱেশন

১ সংবাদদাতা শ্ৰীসত্যৰাম বেজবৰুৱা (৫) জাগৰা, ৯।৯।৮৯
২ (—) শ্ৰীখেলৰাম ৰাভা ওজা (৫০) বাদুলীপাৰ, ১।১১।৮৭
৩ প্ৰাণেশ্বৰ ৰাভা (সম্পা) মাৰাৱতী বিষহৰি, ভূমিকা, পৃঃ ১১

কৰা গীতৰ লগত নৃত্য-ভংগী প্ৰদৰ্শন কৰা সহজ, কিন্তু বহা অৱস্থাত গোৱা গীত, নৃত্যভংগী প্ৰদৰ্শনৰ বাবে অনুকূল নহয়। তথাচ গীত আবৃত্তিৰ লগে লগে ওজা আৰু পালি উভয়ে মস্তক, হস্ত, দেহাৱয়ৱ মৃদুভাৱে সঞ্চালন কৰি নৃত্যভংগীৰ আংশিক প্ৰকাশন সম্ভৱ কৰি তোলে। দ্বিতীয়তে, ঢুকুৰীয়া ওজাপালিৰ লগত জৰিত 'দধনী'য়ে বিভিন্ন নৃত্যভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে।

৭২ গতি:

ওজাপালি অনুষ্ঠানত 'গতি'ৰ বিদ্যমানতা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। ব্যাস ওজাপালি নৃত্যত 'গতি'ৰ সলনি ঘূৰন, ঘূৰনি, চলনা খোজ আদি শব্দহে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। কোনো কোনো প্ৰসংগত 'গমন' শব্দ প্ৰয়োগ কৰিও গতিৰ অৰ্থ সূচিত কৰা দেখা যায়। 'পদ্ম-পুৰাণ'ৰ গীতত 'গতি'ৰ সলনি 'গমন' পদটোৰ প্ৰয়োগহে পৰিদৃষ্ট হয়, যেনে

হৈবাৰ গমন কালাবে এ হে এ
যায় বে যায় যায়।
যশোদাৰ কোলে চাৱাল বহুবায়॥

'অভিনয় দৰ্পণ'ত চাৰি প্ৰকাৰ গতিৰ উল্লেখ পোৱা যায়। যেনে. (ক) মণ্ডল (Standing), (খ) উৎপ্লৱন (Leaping or jumping movement), (গ) ভ্ৰমৰী (flight movement) আৰু (ঘ) পদচাৰী বা চাৰী (gait)।[৪]

ব্যাস ওজাপালিৰ পৰিসীমাত 'চাৰী' পদৰ প্ৰয়োগ দেখা নাযায়। অৱশ্যে 'চাৰী'ৰ সলনি 'চলন'পদটোৰহে জনপ্ৰিয়তা লক্ষ্য কৰিব পাৰি। গতিকে 'চাৰী'য়ে যে, ব্যাস ওজাপালিৰ প্ৰসংগত

৪ M Ghosh (ed) *Abhinayadarpana*, Intro P 29

'চলন'ৰূপে ব্যৱহৃত হৈছে তাত সন্দেহ নাই। 'অভিনয়-দৰ্পণ'ত চলনৰ সূত্ৰ এনেদৰে দিছে

"স্বস্থানাৎ স্বস্য পাদস্য চলনাচ্চলনং ভবেৎ।"[৫]

অৰ্থাৎ স্বাভাৱিক স্থানৰপৰা এখোজ আগবঢাই দিয়াৰ ন মেই চলন।

এই ফালৰপৰা 'অভিনয়-দৰ্পণ'ত উল্লেখ থকা চলন আৰু ওজাপালি নৃত্যত ব্যৱহৃত 'চলন' পদৰ অৰ্থ আৰু প্ৰকাৰ্য্যৰ ফালৰপৰা একে। ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় নৃত্যৰ বিভিন্ন অংগাৱাৰৰ উল্লেখ 'নাট্যশাস্ত্ৰ', 'অভিনয় দৰ্পণ' আদি গ্ৰন্থত পোৱা যায়। এই অংগবোৰৰ ভিতৰত মণ্ডল (stading), উৎপ্লৱন (leaping and jumping movement), ভ্ৰমৰী (flight movement), চাৰী (gait) আদি কম-বেছি পৰিমাণে ওজাপালি নৃত্যত বিশেষকৈ ব্যাস ওজাপালি আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালি নৃত্যত লক্ষ্য কৰিব পাৰি। অৱশ্যে সুকনানি ওজাপালি নৃত্যতো ইয়াৰ আভাস নথকা নহয়।

'অভিনয়-দৰ্পণ'ত দহ প্ৰকাৰ গতিৰ উল্লেখ পোৱা যায়। যেনে হংসিনী, ময়ূৰী, মৃগী, গজলীলা, তুৰংগিনী, সিংহী, ভুজংগী, মণ্ডুকী, বীৰা আৰু মানৱী।[৬] এই দহবিধ গতিৰ ভিতৰত হংসিনী, মৈৰা, বা ময়ূৰী, মৃগ, গজ আৰু সৰ্পিল (ভুজংগী) গতিৰ প্ৰয়োগ ব্যাস ওজাপালি নৃত্যত লক্ষ্য কৰা যায়।[৭] তাইবা ওজাপালিতো বিভিন্ন 'খোজ' বা চলন বা গতিৰ বিদ্যমানতা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।[৮] সুকনানি ওজাপালি নৃত্যতো বিভিন্ন গতি বা চলন বা খোজ বা বুলনৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়। এইবোৰৰ ভিতৰত মৈৰা বুলন (ময়ূৰী),

---

৫ M Ghosh (ed) *op cit* S N 301

৬ M Ghosh (ed), *op cit* S N 309-10

৭ সংবাদদাতা শ্ৰীনৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা
শ্ৰীদুৰ্গেশ্বৰ নাথ ওজা

৮ (—) শ্ৰীসত্যধাম বেজবৰুৱা (৫০), আগৰা, ১।১।৮১

হাতী বুলন (গজলীলা), ঘোঁৰা বুলন (তুৰংগিনী), ভেং বুলন (মণ্ডুকী) আৰু ধুপনি বুলন উল্লেখযোগ্য।[৯]

৭৩ অসন বা দৃষ্টি :

'নাট্যশাস্ত্র'ৰ মতে 'অসন' বা 'দৃষ্টি' ৩৬ প্ৰকাৰৰ। অসনৰ প্ৰধান প্ৰকাৰ্য্য-ৰস উদ্ৰেক আৰু স্থায়ীভাৱ জাগ্ৰত কৰা। অন্যন্তে অস্থায়ী ভাৱ জাগ্ৰত কৰাৰ প্ৰসংগতো 'অসন'ৰ ভূমিকা নোহোৱা নহয়।[১০] ব্যাস ওজাপালি-নৃত্যত শৃংগাৰ, বীৰ, ৰৌদ্ৰ, কৰুণ হাস্যাদি ৰসোদ্ৰেকৰ প্ৰসংগত 'অসন'ৰ ভূমিকা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। দ্বিতীয়তে, চলন বা গতিৰ লগতো 'অসন'ৰ প্ৰত্যক্ষ সম্পৰ্ক বিদ্যমান।[১১] ব্যাস ওজাপালি-পৰম্পৰাত 'অসন' পৰিভাষাৰ ব্যৱহাৰ নাই, যদিও ইয়াৰ পৰিবৰ্তে 'চখু' বা 'চকু' আৰু 'চাৱন' আদি পৰিভাষাবহে প্ৰয়োগ কৰা হয়। 'চখু' বা 'চকু' অথবা 'চাৱন' শব্দৰ অৰ্থ আৰু প্ৰকাৰ্য্যৰ লগত 'অসন'ৰ অৰ্থ আৰু প্ৰকাৰ্য্যৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট। ব্যাস ওজাপালি-নৃত্যত প্ৰয়োগ হোৱা 'অসন' বা 'চাৱন'সমূহৰ ভিতৰত তলত উল্লেখ কৰাবোৰ উল্লেখযোগ্য। যেনে : নেউল চাৱন, বগুলা চাৱন (বক অসন), মদন চকু আৰু খিতা চকু।

৭৪. মুদ্ৰা, হস্ত, হাত :

ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় নৃত্যত মুদ্ৰা বা হস্তভংগীৰ ভূমিকা গুৰুত্বপূৰ্ণ। নৰ্তকে নিজ অন্তৰৰ ভাৱানুভূতি অভিজ্ঞাপন কৰে মুদ্ৰাৰ সহায়ত। আংগিক অভিনয়ৰ সাৰ্থকতা প্ৰতিপন্ন কৰাৰ প্ৰসংগত মুদ্ৰাৰ ভূমিকা

৯ সংবাদদাতা : শ্ৰীনালিত চন্দ্ৰ নাথ ওজা (৬০), ছিপাজাৰ, দৰং, ১৮।৯।৮১

১০ M Ghosh (ed) *Nāṭya Śāstra*, VIII 88-42

১১ সংবাদদাতা : আচাৰ্য্য মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী, মঙ্গলদৈ, ৯।১২।৮০

: শ্ৰীমহেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা, ধীপিলা, ১৮।৯।৮১

: শ্ৰীদুৰ্লভৰ নাথ ওজা, ছিপাজাৰ, ১৮।৯।৮১

অত্যন্ত গভীৰ। হস্ত-ভংগীত বৰ্তমান থাকে অভিভাৱন ক্ষমতা। গতিকে বস আক তাৰ অভিজ্ঞাপনৰ প্ৰসংগত হস্ত-ভংগী বা মুদ্ৰাই বিশেষত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা স্বাভাৱিক। 'নাট্য শাস্ত্ৰ'ত সংযুক্ত, অসংযুক্ত আক নৃত্যহস্তৰ সৈতে তিনিকুৰি সাত প্ৰকাৰ মুদ্ৰাৰ উল্লেখ পোৱা যায়।[১২] 'অভিনয়-দৰ্পণ'ত সংযুক্ত, অসংযুক্ত আক নৃত্যহস্তকে ধৰি ছকুৰিএঘাৰবিধ মুদ্ৰাৰ উল্লেখ আছে।[১৩] 'কালিকা-পুৰাণ'ত এশ আঠবিধ মুদ্ৰাৰ নাম পোৱা যায়।[১৪]

ওজাপালি বিশেষকৈ ব্যাস ওজাপালি-নৃত্যত সংযুক্ত আক অসংযুক্ত উভয়বিধ মুদ্ৰাৰ প্ৰচলন দেখা যায়। মহেশ্বৰ নেওগৰমতে ব্যাসওজা-পালি-নৃত্যৰ প্ৰসংগত ব্যৱহাৰ হোৱা মুদ্ৰা সমূহ 'কালিকা-পুৰাণ'ৰ নিচিনা কোনো তান্ত্ৰিক গ্ৰন্থৰপৰা গ্ৰহণ কৰা হ'ব পাৰে।[১৫] অন্যহাতে নন্দিকেশ্বৰ কৃত 'অভিনয়-দৰ্পণ'ৰ সম্পাদক মনোমোহন ঘোষে মুদ্ৰাসমূহ তান্ত্ৰিক-গ্ৰন্থৰপৰা আহৃত হোৱাৰ সপক্ষে যুক্তি দৰ্শোৱা নাই। তেওঁৰমতে ধৰ্মীয় ক্ৰিয়া-কাণ্ড আক আচাৰ-অনুষ্ঠানৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰা ভংগীও মুদ্ৰা নামেৰে পৰিচিত। তান্ত্ৰিক মাৰ্গৰ সাধক-সকলে এনে ধৰণৰ মুদ্ৰা ব্যৱহাৰ কৰে। ভাৱৰ গভীৰতা প্ৰকাশ কৰিবলৈ আক পৰম সুখ অৰ্থাৎ 'মুদ' বুজাবলৈহে তান্ত্ৰিক সাধক-সকলে মুদ্ৰা প্ৰয়োগ কৰে। কিন্তু নৃত্য বা অভিনয়ত প্ৰদৰ্শন কৰা ভংগী তান্ত্ৰিক মুদ্ৰাতকৈ বেলেগ।[১৬]

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা সহজে বুজিব পাৰি যে, ব্যাস ওজা-পালিৰ পৰিসীমাই সামৰি লোৱা মুদ্ৰাসমূহ কোনো তান্ত্ৰিক গ্ৰন্থৰ-

---

১২ M Ghosh (ed) *Nāṭya Śāstra*, IX 4-17

১৩ (—) *Abhinayadarpaṇa*, S N 87 208

১৪ কালিকা পুৰাণ ৬৬।৩২

১৫ M Neog *Sattriyā Dances*, P 115

(ed): The *Hastamuktāvali*, Intro P 7

১৬. M Ghosh (ed): *Abhinayadarpaṇa*, Intro P 25

পৰা আহৃত হোৱা নাই, বৰং 'নাট্যশাস্ত্ৰ' বা 'অভিনয়-দৰ্পণ' আদিৰ লেখীয়া গ্ৰন্থৰপৰাহে গ্ৰহণ কৰা হ'ব পাৰে।

দৰং আৰু কামৰূপৰ ওজাপালিৰ মাজত 'মুদ্ৰা' শব্দৰ সলনি 'মুহুৰা' আৰু 'মোচন' এই দুটি পৰিভাষাৰহে প্ৰচলন দেখিবলৈ পোৱা যায়। 'মোচন' পদটো অসমীয়া মোচৰ্ ধাতুৰপৰা আহিব পাৰে, ইয়াৰ অৰ্থ পাক্। সত্ৰীয়া ওজাপালি-নৃত্যত 'মুদ্ৰা' পদটোৰ ব্যৱহাৰ নাই, 'হাত' পদটোৰহে প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰিব পাৰি। অৱশ্যে দামোদৰী সত্ৰৰ ওজাপালি-নৃত্যত 'হাত' পদটোৰ ব্যৱহাৰ দেখা নাযায়, মুদ্ৰা পদটিৰহে ব্যৱহাৰ আৰু প্ৰয়োগ দেখা যায়।

ব্যাসওজাপালি, সত্ৰীয়াওজাপালি আৰু সুকনানিওজাপালিৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহকসকলে ওজাপালি নৃত্যৰ প্ৰসংগত প্ৰয়োগ কৰা প্ৰত্যেকটো মুদ্ৰা নাইবা হাতৰ নাম নাজানে। মুদ্ৰা বা হাতৰ নাম বিস্তৃতভাৱে নাজানিলেও তেওঁলোকে এইবোৰ পৰম্পৰাগত-ভাৱেই শিকি আহিছে।

সত্ৰীয়া ওজাপালিয়ে পতাক, ত্ৰিপতাক, অৰ্ধচন্দ্ৰ, শিখৰ, পদ্মকোষ ভ্ৰমৰ হংস, কপোত, কৰ্কট, স্বস্তিকা, মকৰ, গজদন্ত আদি বিভিন্ন হাত ব্যৱহাৰ কৰে।

দৰঙৰ ব্যাস ওজাপালি আৰু সুকনানি ওজাপালি-নৃত্যৰ প্ৰসংগত ব্যৱহাৰ কৰা মুদ্ৰাসমূহৰ ভিতৰত নিম্নোল্লিখিত মুদ্ৰাসমূহ উল্লেখ-যোগ্য। যেনে: ধ্বজ, হংসিনী, মুষ্টি, অৰ্ধচন্দ্ৰ, শিখৰ, ভ্ৰমৰী, পুষ্প, মৃগমুখ, সিংহমুখ, ত্ৰিশূল, অংকুশ, ময়ূৰ, অসিমুখ বীণা, শঙ্খ, স্বস্তিক, অঞ্জলি, পদ্ম, কপোট, শিৱলিংগ, বৈবাহালি, বেণু, ডমৰু, ব্ৰহ্মা, বিষ্ণু, শিৱ, চক্ৰ, শংখ গদা, নাৰী, গৰুড়, দশাৱতাৰ, সংহাৰ, বজ্ৰ, পাশ, কেশবন্ধন, পক্ষী, ছত্ৰ, আলিংগন, সিংহাসন।[17]

বৰপেটা সত্ৰৰ ব্যাহ ওজাপালি, নগৰা ওজাপালি আদিতো

---

১৭ দুৰ্গেশ্বৰ নাথ শৰ্মা : ব্যাস সংগীতৰ ৰূপৰেখা, পৃঃ ১৫১-৬৩

গীত-পদৰ ভাৱৰ লগত সংগতি ৰক্ষা কৰি বিভিন্ন হস্ত বা হাত দিয়াৰ ৰীতি পৰম্পৰাগতভাৱে চলি আহিছে। তাইৰা ওজাপালি-নৃত্যতো বিভিন্ন হস্তমুদ্ৰাৰ প্ৰচলন দেখা যায়।

বিষহৰী-গান, মাৰে-গান, সুকনানী ওজাপালি আদিত গীতৰ বিষয়বস্তুৰ লগত সংগতি ৰাখি বিভিন্ন হস্তভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে। অৱশ্যে মাৰে-গান আৰু সুকনানী ওজাপালিৰ প্ৰসংগত 'হস্তভংগী' বা 'মুদ্ৰা' পৰিভাষাৰ প্ৰচলন নাই, 'হাতৰ চলনা' পদটোহে ব্যৱহাৰ কৰে।[১৮]

শ্ৰেষ্ঠ ওজাৰ বাবে চাৰিটা বৈশিষ্ট্যৰ বিশেষভাৱে প্ৰয়োজন। এই চাৰিটা বৈশিষ্ট্য হৈছে নাচন, কাচন, বচন আৰু মোচন।[১৯] নৃত্য, পোছাক পৰিচ্ছদ, সংলাপ বা কথোপকথন আৰু মুদ্ৰা বা হাত—এই বৈশিষ্ট্য চাৰিটি অকল ওজাপালি-নৃত্যৰ বাবেই নহয়, আন আন অভিজ্ঞাপনিক নৃত্যৰ বাবেও প্ৰয়োজন। ওজাপালি-নৃত্যত ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় আৰু পৰম্পৰাগত নৃত্যশৈলীৰ অনেক সমল যে, অন্তৰ্নিহিত হৈ আছে তাৰ আভাস ইয়াৰপৰা পাব পাৰি।

১৮ সংবাদদাতা শ্ৰীলোকানো ৰাভা (৮২), মাজগাঁও, ২৩।৯।৮৮

১৯ "নাচন কাচন বচন আৰু মোচন।
এই চাৰি মত ওজাৰ প্ৰয়োজন।"
সংবাদদাতা : শ্ৰীকৃষ্ণমোহন গোস্বামী ; উত্তৰ গুৱাহাটী কুৰুৱা

অষ্টম অধ্যায়

উপসংহাৰ

সৰ্বভাৰতীয় কথকতা-পৰম্পৰাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত অসমৰ ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ উদ্ভৱ বিকাশ, বিভিন্ন ৰূপ, প্ৰসংগ, আঙ্গিনিক দিশ, সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য আদি বিভিন্ন দিশবোৰৰ আলোচনা কৰা হৈছে— পূৰ্ববৰ্তী অধ্যায়সমূহত। এই আলোচনাবোৰৰ সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, অসমৰ ওজাপালি অনুষ্ঠানত শাস্ত্ৰীয়, পৰম্পৰাগত আৰু লোকসংগীত আৰু নৃত্যৰ সমল বৰ্তমান। আন নহ'লেও ব্যাস ওজাপালি-সংগীত আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালি-সংগীত ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ নিকটবৰ্তী, যিহেতু শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ অনেক বৈশিষ্ট্য এই দুবিধ সংগীতত অবিকৃতভাৱে ৰক্ষিত হৈছে।

স্বৰূপাৰ্থত অসমৰ ওজাপালিক মূলভাৱে দুটা ভাগত ভাগ কৰাহে উচিত। এই ভাগ দুটা এনেধৰণে দেখুৱাব পাৰি: (১) ব্যাস সংগীত বা ব্যাস ওজাপালি আৰু (২) মনসা-সংগীত বা মনসা বা বিষহৰী পূজাৰ লগত জড়িত ওজাপালি। এই দুটি স্বতন্ত্ৰ পৰম্পৰাৰপৰা বাকীবিলাক ওজাপালি-ৰূপৰ উদ্ভৱ হৈছে। বায়ন ওজাপালি, ভাইৰা, দুৰ্গাবৰী, সত্ৰীয়া, শংকৰা আদি ওজাপালি ব্যাস-সংগীত বা ব্যাস ওজাপালিৰ শাখা-প্ৰশাখা মাথোন। তদ্ৰূপ সুকনানি, মাৰে-গান, বিষহৰী-গান, পদ্মা-পুৰাণ আদি বিভিন্ন ওজাপালি-ৰূপৰো উৎস হৈছে—মনসা-সংগীত। অৱশ্যে 'ঢুলীয়া ওজাপালি'ক প্ৰত্যক্ষভাৱে মনসা-সংগীতৰ লগত জড়িত কৰিব নোৱাৰি—যিহেতু এইবিধ ওজাপালি মনসা বা বিষহৰী বা ৰমনানী

পূজাৰ প্ৰসংগৰ লগত সম্বন্ধযুক্ত নহয়। কিন্তু তুকুৰীয়া দেৱী, ঘৰদেৱতী নাৰায়ণীৰ বাহিৰে আন দেৱী নহয়। তেওঁৰ চাৰিত্ৰিক অভিব্যক্তিত কল্যাণকামিতা আৰু অকল্যাণকামিতা উভয় বৈশিষ্ট্যই বৰ্ত্তমান। তুকুৰীয়া দেৱী লক্ষ্মী দেৱী ৰূপেও পৰিচিত। মনসা বা বিষহৰী দেৱীৰ চাৰিত্ৰিক অভিব্যক্তিৰ লগত তুকুৰীয়া দেৱীৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ অনেক সাদৃশ্য দেখা যায়। তুকুৰীয়া দেৱীৰ দৰে মনসা-বিষহৰী-বৰমানীদেৱীও কমলা, লক্ষ্মী, ঘৰদেৱতা নাৰায়ণী। গতিকে চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য আৰু প্ৰকাৰ্য্যৰ ফালৰপৰা তুকুৰীয়া আৰু বিষহৰী-বৰমানীক একে গৰাকী দেৱীৰ দুটা অভিব্যক্তি বুলিব পাৰি। বোধকৰোঁ সেই কাৰণেই 'মাৰে-পূজা'ৰ পূৰ্বৰ দিনা (এদিন + এৰাতি) 'মাৰে-পূজা'ৰ মণ্ডপৰ নিচেই ওচৰতে তুকুৰীয়া-পূজা অনুষ্ঠিত হয় আৰু পূজাৰ প্ৰসংগত তুকুৰীয়া ওজাপালি উঠে। এই ফালৰপৰা তুকুৰীয়া ওজাপালিকো মনসা-সংগীত-পৰম্পৰাৰ এক উপ-পৰম্পৰা ৰূপে আখ্যা দিব পাৰি।

ওজাপালি অনুষ্ঠান মুখ্যত ধৰ্মীয় প্ৰসংগৰ লগত জৰিত। এই ফালৰপৰা ওজাপালি ধৰ্মীয় পৰিবেশ্য কলা। ধৰ্ম বা পূজা-পাতল আদি সামাজিক ব্যাপাৰ মাথোন। অন্য প্ৰকাৰে ধৰ্মীয় চেতনা, সামাজিক চেতনাৰ অংগীভূত। গতিকে যুক্তিসহ ক'ব পাৰি যে, ওজাপালি এক সামাজিক ব্যাপাৰ। সামাজিক ব্যাপাৰ হিচাপে ওজাপালি অনুষ্ঠানে নিশ্চিতভাৱে কিছুমান সামাজিক প্ৰকাৰ্য্যও সাধন কৰে। এই প্ৰকাৰ্য্যসমূহৰ ভিতৰত ধৰ্মীয় প্ৰকাৰ্য্য, অৱসৰ বিনোদন, নৈতিক শিক্ষা প্ৰদান, সমাজীকৰণ, সামাজিক নিয়ন্ত্ৰণ, সামাজিক প্ৰতিবাদ, প্ৰচাৰ মাধ্যম, আনৰ অভিজ্ঞাপন, সংস্কৃতিৰ প্ৰমাণীকৰণ বা সংস্কৃতিৰ মান্যকৰণ, বৈবেকীকৰণ, সামাজিক সংহতি আদি উল্লেখযোগ্য। দ্বিতীয়তে, সামূহিক অনুভূতি আৰু আনুগত্য প্ৰকাশৰ বিশিষ্ট মাধ্যম স্বৰূপে ওজাপালি অনুষ্ঠানে কৰ্ম সম্পাদন কৰি আহিছে।

ওজাপালি অনুষ্ঠানে দূৰ অতীতৰপৰা বৰ্তমানলৈকে অক্ষুণ্ণভাৱে সামাজিক মৰ্য্যাদা লাভ কৰি আহিছে। ৰজা-প্ৰজা উভয়ৰেপৰা ওজাপালিয়ে লাভ কৰিছিল পৃষ্ঠপোষকতা। কামৰূপৰ হিন্দুৰজাসকল, কোচ নৃপতি, আহোম স্বৰ্গদেৱ আদিৰপৰাও—ওজাপালি অনুষ্ঠানে পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰিছিল। ওজাপালিৰ জীৱিকা সুনিশ্চিত কৰিবৰ বাবে স্বৰ্গদেৱ লক্ষ্মী সিংহই তাম্ৰপত্ৰসহ ভূমিদান কৰাৰ জৰিয়তে ওজাপালি অনুষ্ঠানে যে, ৰাজকীয় মৰ্য্যাদা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল তাৰ স্পষ্ট নিদৰ্শন পোৱা যায়। দৰঙীৰজাসকলৰ আমোলতো ওজাপালিয়ে ৰাজকীয় মৰ্য্যাদা লাভ কৰিছিল।

প্ৰজাবৰ্গতো ওজাপালিয়ে বিশেষ ভাৱে সমাদৰ / লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈ আহিছে। পূজাৰ প্ৰসংগত ওজাপালিৰ স্থান পুৰোহিতৰ পিছতে। পুৰোহিতৰ নিচিনাকৈ ওজাকো বৰণ, দক্ষিণা আদি দিয়া হয়।

সাম্প্ৰতিক ওজাপালি অনুষ্ঠানে জাতীয় চৰকাৰৰপৰা সমাদৰ লাভ নকৰাকৈ থকা নাই। ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰ, শিল্পী পেঞ্চন আদিও ওজাপালিৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহকে লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত ওজাপালি অনুষ্ঠান প্ৰদৰ্শিত হোৱাৰ উপৰিও দূৰদৰ্শন, আকাশবাণী আদিৰ মাধ্যমেৰে ওজাপালি অনুষ্ঠান প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। ভাৰতীয় পৰম্পৰাগত সংগীতৰ বিশিষ্ট ধাৰক আৰু বাহক ওজাপালি-অনুষ্ঠানৰ প্ৰতি জন-গণ আৰু চৰকাৰে সহানুভূতি দেখুৱাইছে সঁচা, কিন্তু এই সমাদৰ যথাচলতে পৰ্য্যাপ্ত নহয়। সাংস্কৃতিক চেতনাৰে উদ্বুদ্ধ হৈ ওজাপালি-অনুষ্ঠানক ন্যায্য মৰ্য্যাদা দিবলৈ সকলোৱে আগবাঢ়ি অহা উচিত।

ওজাপালি বিদ্যা সাধাৰণতে পৰম্পৰাগত ভাৱেই শিকা হয়। অনেক ক্ষেত্ৰত ওজাৰ পুতেক ওজা হয়, অথবা দাইনাপালিৰপৰা ওজা হয়, নাইবা পালিৰপৰা ওজা হ'ব পাৰে। কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত আকৌ দাইনাপালিয়ে কষ্টকৰীয়া দ'ৰা এজনক ওজা শিকাই লয়।

অসমৰ সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়ৰ ভৱিষ্যতেও বৰ্তমান ওজাপালি কলাৰ শিক্ষা দিয়া হৈছে।

ওজাপালি এক পৰম্পৰা। পৰম্পৰাত পৰিবৰ্তন বা উত্তৰণ ব্যাপাৰে স্থান পোৱাটো স্বাভাৱিক। পৰম্পৰাৰ অৰ্থ অতীতৰ প্ৰতি অন্ধ আনুগত্য নহয়, ই এক ঐতিহাসিক চেতনা মাথোন। ওজাপালি পৰম্পৰাৰ ঐতিহাসিকতাক বিকৃত নকৰাকৈ পৰিবৰ্তন বা উত্তৰণ-প্ৰক্ৰিয়াৰ সংযোগত বাস্তৱতাৰ দাবীৰ প্ৰতি সচেতন হৈ নতুনত্বৰ সমাবেশ কৰিলে একোতে পৰম্পৰাক অঘাত কৰা নহ'ব।

সময়ৰ অগ্ৰগতিত পৰিবৰ্তনশীল সমাজত ওজাপালি, পৰম্পৰা হিচাপে বৰ্তি থাকিব নোৱাৰিলেও কলাৰূপ ৰূপে ই অনাগত ভৱিষ্যতো জীয়াই থাকিব। ওজাপালিৰ সমাদৰ বৰ্তমান কমা নাই, বাঢ়িছেহে, আনকি বিদ্যায়তনিক দৃষ্টিভংগীৰ ফালৰপৰাও ওজাপালি পৰিবেশ্য কলাৰীতিৰ চিন্তা-চৰ্চা কৰি বিশ্ববিদ্যালয়ৰ সৰ্বোচ্চ ডিগ্ৰী লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

পৰম্পৰাগত পৰিবেশ্য কলাৰ সমাদৰ মানে, পৰম্পৰাৰ সমাদৰ আৰু পৰম্পৰাক সমাদৰ কৰিব জনাসকলেহে স্বকাৰ্যত সংস্কৃতিক সমাদৰ কৰিব জানে। গতিকে অসম তথা ভাৰতৰ পৰম্পৰাগত ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ উত্তৰোত্তৰ উন্নতি আৰু শ্ৰীবৃদ্ধিৰ বাবে সচেষ্ট হৈ আমাৰ বহুবৰ্ণী সাংস্কৃতিক জীৱনক ঋদ্ধ কৰিবলৈ সকলোৱে যত্নপৰ হোৱা উচিত।



গ্রন্থপঞ্জী

সংস্কৃত

ঘোষ, মনোমোহন (সম্পা) — নন্দিকেশ্বর কৃত অভিনয় দর্পণ, কলিকাতা ১৯৭৫

(—) — ভরতমুনি কৃত নাট্যশাস্ত্র, কলিকাতা, ১৯৫১

চিত্রশালা প্রেস (প্রকাশক) — হরিবংশ, পুনা

তর্করত্ন, পঞ্চানন (সম্পা) — কালিকা-পুরাণ, কলিকাতা ৯

ত্রিবান্দ্রাম সংস্কৃত সিরিজ (প্রকাশিত) — দত্তিলম্, ত্রিবান্দ্রাম, ১৯৩০

নাগর রবিশংকর (সম্পা) — ভরতমুনি কৃত নাট্যশাস্ত্র দিল্লী, ১৯৮৪

বাপট, ধুন্দিরাজ — বৈদিক সংগীত পুনা

ভট্ট, রামেশ্বর (সম্পা) — মনুস্মৃতি দিল্লী, ১৯৮৫

শাস্ত্রী, এস সুব্রহ্মণ্য (সম্পা) — শার্ঙ্গদেব কৃত সংগীত রত্নাকর, মাদ্রাজ, ১৯৪৩

অসমীয়া

নাথ ওজা দুর্গেশ্বর — ব্যাল সংগীতৰ ৰূপৰেখা, গুৱাহাটী, ১৯৮৯

শর্মা, বীরেশ্বর : মজলৈৰ বুৰঞ্জী, গুৱাহাটী, ১৯৬১

শর্মা বরদলৈ, কীর্তিনাথ • সুর পরিচয়, যোরহাট, ১৯২৮

শর্মা বরুৱা, নবেশ্বর (সম্পা) — গীত-মালচি-বন্দনা, গুৱাহাটী, ১৯৭৫

শর্মা হেমচন্দ্রনাথ (সম্পা) : অসম গৌরব, গুৱাহাটী, ১৯৭৮

বরপেটা সাহিত্য সভা (সম্পা) : সাহিত্য-সংস্কৃতি আৰু বৰপেটা, বরপেটা, ১৯৮৫

প্ৰবন্ধ

গোস্বামী ভৃগুমোহন — 'নগওজা ওজা নৃত্য' (অপ্ৰকাশিত)
চলিহা প্ৰদীপ — 'অসমৰ নাট্য কলা, অসম গৌৰৱ
দাস, অৰ্জুন চন্দ্ৰ — 'ওজাপালি নৃত্য', সাহিত্য সংস্কৃতি আৰু বৰপেটা
শইকীয়া বলেশ্বৰ — ওজাপালি নাচৰ শিক্ষা ৰূপকাৰ
শাস্ত্ৰী, মনোৰঞ্জন — অসমত সংগীত চৰ্চা' বাসৰেণু

অসমীয়া আলোচনী

বৰা, অমিতাভ (সম্পা) — ৰূপকাৰ জুন জুলাই ১৯৮১ জুলাই ৯৮২
ভট্টাচাৰ্য্য, বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ (সম্পা) — বাসৰেণু ৬ষ্ঠ বছৰ, গুৱাহাটী ৯৭৫

ইংৰাজী

Barua, A C — *Ojāpāli Its Different Types and Functions* Guwahati 1982
Gangoly, O C — *Rāgas and Rāginīs* Bombay 1935
Neog, M — *Śankaradeva and His Times* Guwahati, 1965
— (ed) — *Sattriyā Dances of Assam and Their Rhythms* Guwahati, 1975
— (ed) — *Śrīhastamuktāvalī*, Jorhat 1980
Sarma, N C : *Essays on the Folklore of North Eastern India* Guwahati, 1988
Swami, P : *A Historical Studies of Indian Music*, Delhi, 1981
Tarlekar, G H : *Studies in the Nāṭya Śāstra*, Delhi, 1975

সংবাদদাতা

১ শ্ৰীপ্ৰাণেশ্বৰ ৰাভা, দৰংগিৰি, গোৱালপাৰা
২ শ্ৰীখেলৰাম ৰাভা, বামুণীগাঁও, দক্ষিণ কামৰূপ
৩ শ্ৰীবোকানো ৰাভা, লামগাঁও, দক্ষিণ কামৰূপ
৪ শ্ৰীতাৰিৰাম শৰ্মা ওজা, ব্যালপাৰা, দৰং
৫ শ্ৰীশৰৎচন্দ্ৰ শৰ্মা ওজা ব্যালপাৰা, দৰং
৬ শ্ৰীনৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা ঢিপিলা, দৰং
৭ ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়
৮ শ্ৰীভদ্ৰকান্ত শৰ্মা বলদেৱপাৰা
৯ শ্ৰীমুক্তাৰাম বৰুৱা ওজা, বৰনাকুছি, দৰং
১০ শ্ৰীললিতচন্দ্ৰ নাথ ওজা ছিপাঝাৰ, দৰং
১১ শ্ৰীআনন্দমোহন ভাগৱতী, সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়, গুৱাহাটী
১২ ড° ভৃগুমোহন গোস্বামী, উত্তৰ গুৱাহাটী কলেজ, উত্তৰ গুৱাহাটী
১৩ শ্ৰীদুৰ্গেশ্বৰ নাথ ওজা, পকাবজি দৰং
১৪ শ্ৰীকালীকান্ত দাস ওজা, গুইমাৰা, দক্ষিণ কামৰূপ
১৫ শ্ৰীসদোৰাম ৰায়ন গুৱালকুছি কামৰূপ
১৬. শ্ৰীশ্ৰীবিষ্ণুচন্দ্ৰ দেৱগোস্বামী সত্ৰাধিকাৰ, আউনীআটীৰ সত্ৰ
১৭ শ্ৰীমহেশ্বৰ বড়া ওজা, আউনীআটীৰ সত্ৰ
১৮ আচাৰ্য্য মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী, মজবাৰী
১৯ শ্ৰীমহেশ শৰ্মা, বামুণ গুৱালকুছি
২০ শ্ৰীসত্যৰাম দেৱবৰুৱা ওজা, জাগৰা